SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00412 7297

BOOK NO. 759.5 R29M A
ACCESSION 455623

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
VITA SINE LITERIS MORS EST

Form 3431 20M 2-38

Acv 9891

DATE DUE

Sep - AUG 15 '81			

DEMCO 38-297

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/guidoreni0000fran

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

GUIDO RENI

FIRENZE
FELICE LE MONNIER
1929

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

759.5
R29m A
Printed in Italy

455623

1887-1928. - Firenze, Tipografia E. Ariani, Via S. Gallo, 33.

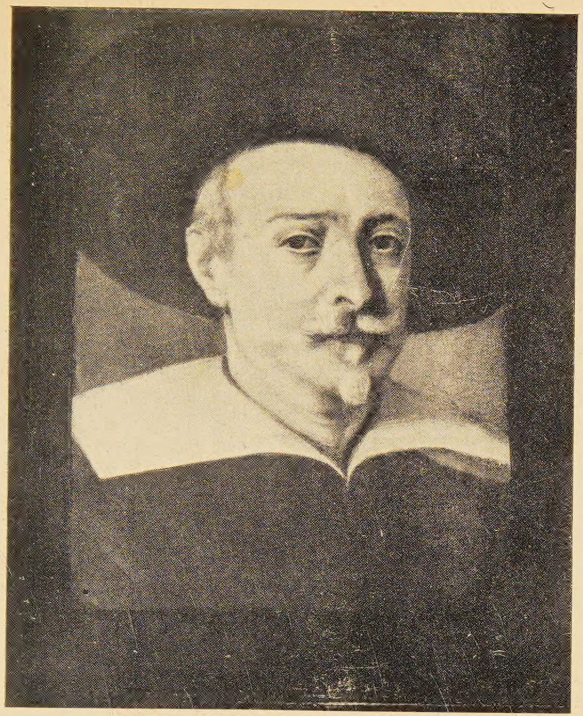

Fig. 1. – Autoritratto di Guido Reni.
(Firenze - Uffizi).

Fig. 2. – La madre del pittore.
(Bologna - Pinacoteca).

Fig. 3. – Angeli musicanti.
(Roma - Chiesa di San Gregorio, Cappella di Santa Silvia).

Fig. 4. – Angeli musicanti.
(Roma - Chiesa di San Gregorio, Cappella di Santa Silvia).

Fig. 5. – Sant [illegible] al Martirio

(Roma - Chiesa di San Gregorio, Cappella di Sant'Andrea).

Fig. 6. – La Strage degli Innocenti.

(Bologna - Pinacoteca).

Fig. 7. — Madonna col Figlio e Santi
(Firenze - Pinacoteca).

Fig. 8. - La Madonna della Pietà.

(Bologna - Pinacoteca).

Fig. 9. – L'Assunta.

(Genova - Chiesa di Sant'Ambrogio).

Fig. 10. – La Madonna del Rosario.

(Bologna - Pinacoteca).

Fig. 11. – La Nascita di Gesù.

(Napoli - Chiesa della Certosa di San Martino).

Fig. 12. – Il Crocifisso.

(Modena - Galleria Estense).

Fig. 13 - Sansone.

(Bologna - Pinacoteca).

Fig. 14. – San Sebastiano.

(Bologna - Pinacoteca).

Fig. 15. — L'Aurora.
(Roma - Palazzo Rospigliosi).

Fig. 16. – Bacco.
(Firenze - Pitti).

Fig. 17. — Venere e Amore.

(Dresda - Pinacoteca).

Fig. 18. — Nymphe et Dryade.

(Paris. Louvre).

Fig. 19. – Ippomene ed Atalante

(Napoli - Museo Nazionale).

Fig. 20. – Susanna e i vecchioni.

(Firenze - Uffizi).

Fig. 21. - Bradamante e Fiordispina.
(Firenze - Uffizi).

Fig. 22. – San Pietro.
(Bologna - Chiesa di Santa Cristina).

Fig. 23. – San Paolo.
(Bologna - Chiesa di Santa Cristina).

Capitolo I.

L'AMBIENTE BOLOGNESE DEL SEICENTO.

Per conoscere l'importanza dell'arte di tanto maestro e per apprezzarne il merito particolare è indispensabile, a parer nostro, inquadrarne, come suol dirsi, la vita nell' « ambiente » in cui egli visse e trionfò. Perché dubitiam forte che non se ne sia fin qui intuito, dai volenterosi biografi e illustratori suoi, il carattere artistico eccezionale: che gli consentì di seguire, pur attraverso maniere diverse ma affini, la propria inclinazione dolce e mite e, nelle infinite manifestazioni dell'arte sua, di andar quasi contro corrente in un periodo e in un luogo — lo vedremo presto — meglio adatti ai contrasti forti e rudi dei caracceschi in generale, di Guercino in particolare, e, a certe scene sanguinarie, benché velate dalla pietà dei martirî, di Domenichino e dei seguaci di Caravaggio, che non alle insistenti, ripetute scene di « estasi » e di dolcissima pietà di Guido.

Vediamo intanto quali fossero le condizioni di Bologna quando il pittore vi trionfò e produsse, ricorrendo, meglio che al verboso e tutt'altro che attendibile Malvasia, a un contemporaneo che lasciò, senza aspirare agli onori della stampa, le più abbondanti memorie bolognesi — tuttora inedite — di quel secolo che si conoscano: il Ghiselli. Nel 1618 la città — come da un censimento del febbraio di quell'anno — contava 67.000 abitanti più 17.000 nel suburbio. Era dunque, per allora, una gran città; e Roma stessa ne aveva poco più di 100.000. Bologna, la principale

dello Stato pontificio dopo Roma, era retta da un Cardinal Legato, dal Vicelegato e da un complesso di magistrati che, di nome più che di fatto, continuavano le antiche libertà del Comune: gli Anziani — otto *gentiluomini*, un dei quali dottore in legge, e che duravano in carica due mesi, con a capo uno dei Senatori del Reggimento e chiamato Gonfaloniere di Giustizia — i Tribuni della Plebe — sedici cittadini che coi venticinque Massari delle Arti rappresentavano tutto il popolo. Seguivano: il Tribunale della Rota con cinque auditori forestieri uno dei quali copriva per un anno la carica di Podestà, il Giudice dei Dazi, l'Ufficio o Foro dei Mercanti coi « consoli », l'ufficio delle acque, quello delle bollette che regolava i costumi pubblici, il movimento dei forestieri, delle locande ecc., l'ufficio dei difensori delle vedove, i Vicari delle terre del Contado.

Il Reggimento al governo delle città, diviso in Assuntorie, faceva capo in realtà, al Cardinal Legato. L'Arcivescovo aveva competenza nel campo religioso: ma anch'esso, quasi sempre, doveva sottostare al Legato che, rappresentando il Pontefice, aveva pieni poteri. Infinite, complicate, erano le cerimonie; spettacolosi gli arrivi e le partenze dei maggiori magistrati e, in apparenza, vivissimo era il rispetto per le leggi, per le tradizioni, per la moralità pubblica e privata. In realtà era tutt'altra cosa. Perché la corruzione nelle Corti e nelle curie, nonostante il Concilio di Trento, era rimasta grande. Giustamente osservò Corrado Ricci che chi si limiti alla lettura delle storie generali non riuscirà mai ad avere un'idea precisa di quella società strana e feroce che solo le cronache municipali dipingono a dovere, coi loro fatterelli d'ogni giorno; talché « s'entra nel dubbio che gli uomini d'allora fossero stati colti da pazzia o avessero dato, come si diceva, nel farnetico » [1].

[1] Corrado Ricci, *Vita barocca*, Milano, Cogliati, 1904.

Qualche fatto varrà meglio a provarlo. Ce ne fornirà gran copia la cronaca del Ghiselli [1]).

Il substrato religioso, nella maggior città, dopo Roma, della Chiesa, era così bacato da pregiudizi, false credenze, esagerazioni, da ripiombar la società in pieno medioevo. Il 4 novembre 1618 si impiccava e abbruciava sul mercato un certo Asuero di Colonia — che negava l'incarnazione del Verbo e l'autorità Pontificia — dopo avergli fatto *toccar con mano con buone e giuste ragioni che questo suo pensiero era illusione et inganno del Diavolo,* e si facevan contemporaneamente le esequie a un frate Girolamo Pelantieri francescano che, in vita, aveva compiuti molti miracoli e *risussitò morti* e guariva ammalati.

Nel 1618 si impiccavano certuni rei soltanto d'aver imbrattato sacre immagini e poste carte scritte con bestemmie nelle cassette delle elemosine. Si asseriva d'aver udito *meravigliosi motivi* durante le esequie del Padre Alessandro Caprara morto il 6 ottobre 1625 in odore di santità: e un mese prima s'era spento, con lo stesso concetto, un D. Benedetto Pellicani che per undici anni aveva pianto sui suoi trascorsi giovanili fino a divenir cieco il giorno in cui la Vergine lo preavvertì della sua ascesa al Cielo. Il 15 giugno 1627 s'era spenta suor Felice Dal Zeno terziaria, dopo lunghe penitenze, cilizi, pellegrinaggi interminabili a piedi nudi, sempre tentata dal Demonio del quale — assicura il buon canonico — s'era da tutti *sentito prima il suono delle percosse* che la lasciavano svenuta piena di piaghe che essa chiamava *rose donatele dal suo Signore.* Nel seppellirla alcuni ammalati guarirono sol toccando la sua cintura. Nell'anno stesso una suor Margherita Beltrami le era compagna nella vita, nelle percosse *del Demonio,* nella fine.

[1]) Biblioteca Universitaria di Bologna, *Memorie antiche e moderne di Bologna ecc.*, manoscritto del canonico Antonio Francesco Ghiselli.

Il 27 dicembre 1633 morì un fra Giovan Battista da Affrico, cappuccino bolognese, che aveva raggiunto la fama di uomo santo e la bella età di 76 anni, benché da vent'anni non si coricasse sul letto e, per mortificarsi, dormisse inginocchiato! Accanto a questi eccessi di fede abbondavan quelli di ateismo e di creduta stregoneria. Lo stesso canonico Ghiselli, uomo colto e che i molti giudizi ch'egli dà mostrano onesto e sereno, credeva nelle streghe che *affaturavan* persone e facevan proseliti: in una specialmente di che egli parla perché il *Demonio dormiva seco e bigliava* — guardate un po' — *la forma di un cocchiere suo innamorato et ella gli haveva data l'anima sua con una scrittura fatta del suo sangue,* così che, processata, condannata ad andar per le vie sopra un asino con una mitra in testa, frustata da chi voleva e insultata (e presenti *a questa festa* anche molte gentildonne), fu condotta in San Pietro, dove chiese perdono e fu condannata a vivere fra due muraglie dove il Sant'Uffizio metteva le streghe, finché, per sottrarsi alle bastonate del Diavolo *per averli mancato di parola,* la disgraziata si uccise con un lungo spillo. E fatti simili, tristissimi, continuano e si adattano a tutte le classi e le credenze di quell'infrollita società. La cronaca, zeppa di nomi, di fatti precisi, di date, perché oramai il dotto canonico vi assisteva ogni giorno, ripete fino alla sazietà le tristissime storie di torturati, di fedeli martoriati dal Diavolo «di cui si sentivano le percosse», di supposti miracoli, di morti edificanti. E la loro buona influenza durava anche dopo la lor morte se, nel maggio del 1640, nel rifare il pavimento della chiesa dei Santi Naborre e Felice, furon trovate ossa allora ritenute di Santi, a giudicare dalla *grandissima fragranza d'odore* che emanavano; se, a pena spentasi nel monastero di San Mattia, l'8 luglio di quell'anno e in odore di santità, suor Fabronia Bertoni, dopo quarant'anni di malattie e di stenti, l'organo della chiesa

suonò da sé, *senz'opera humana*, così che tutte le monache l'udirono.

Il cronista, a prova della propria serenità, non tace neppure il caso di un suo omonimo, un Giuseppe Ghiselli che, invitato da alcune *magliarde* a vedere una grotta fuori porta Castiglione dov'era un gran tesoro di ori e gemme, a pena vedutolo proruppe in una bestemmia (il popolo le usa ancora, ahimè!, nei momenti di maggior sorpresa) e il tesoro si mutò subito *in tanti Diavoli* che, con *urli horribilissimi* lo colpirono inducendolo a ritornarsene malconcio a casa sua, dove rimase *faturato e maleficiato*; e una strega ch'era con lui fu chiusa — al solito — fra due muraglie. L'uomo morì nel 1640 *di malia*. È naturale che tutte le più dolci sorprese, senza prove dolorose e battiture, fosser riserbate a quei soli che avevan percorsa lunga vita di fede serena, senza titubanze come Suor Teresa, al secolo Livia Benni, spentasi il 1° giugno 1655 in fama di santa, pia e dolce, visitata nell'ultima sua malattia — scrive il buon canonico — dalla Vergine, da San Giuseppe e da Santa Teresa; come i vari devoti oggetto di apparizioni celesti, autori di miracoli nel 1656; come la maestra Caterina Ferrari che visse tranquillamente fino ai novant'anni insegnando ai fanciulli che un bel giorno, durante una sua lezione, videro apparire in alto, fra un grande splendore, una corona d'angioli cantanti! Fra tanta varietà di sentimenti sani e perversi non mancavano i mestatori che approfittavano della credulità dei più a loro vantaggio: per esempio il marchese Andrea Paleotti e il dott. G. B. Capponi che presentando un'oca ammaestrata, quale lo Spirito Santo, predicevan l'avvenire ai gonzi e ne spillavan denaro, finché il Sant'Uffizio intervenne e li fece imprigionare. Né sembra che, in contrasto a quegli eccessi — di credulità da una parte, di birbanteria dall'altra — lo spirito religioso potesse dirsi sano, se il diligente canonico

ricorda, ad ogni momento, gli eccessi del clero, la fuga e gli amori delle monache, la vacuità degli oratori quaresimalisti (l'uno non diceva che *gran chiarle* senza costrutto, un altro *si perdeva a raccontar favole* — qui ricordate — un terzo per tutto il quaresimale non si capì *se predicatore fosse o fabulatore*, ecc.), le liti continue fra ordini religiosi nelle processioni che finivan non di raro con risse a colpi di torce, i delitti provocati da frati e preti e messi in tacere, precisa serenamente il cronista testimone, *per riguardo alla religione* (!) e così *non s'imbrattarono carte* e.... *chi morì fu suo danno*. E intanto, fra il lusso, le feste smodate, le cerimonie spagnolesche dei nobili, il popolo languiva, le prepotenze dei ricchi si moltiplicavano, i fatti di sangue, quasi sempre impuniti se causati dai signori, prendevan proporzioni enormi, forme di efferatezza feroci. Un nulla bastava a provocarli: una lieve mancanza nell'etichetta, il passo non ceduto a chi, per maggior grado di nobiltà, si vantava d'avervi diritto, un battibecco fra servi assurto a questione diplomatica fra padroni. E venivan di mezzo *i bravi* o *uomini di spada* di cui i nobili si circondavano e che nessun bando riuscì allora a levar dalla città.

C'eran numerosi pacieri — qualcuno espertissimo in faccende di cerimoniali e preminenze — che finivan col metter le *paci* fra due famiglie anche dopo anni e anni di contrasti, liti, archibugiate reciproche. E il bell'avvenimento era festeggiato esageratamente, come tutto, magari con l'approvazione del Legato che aveva chiuso gli occhi su tutto il resto. Ma i fattacci persistevano. E a noi, di fronte all'enorme quantità che il nostro cronista — e non è il solo — ne espone e documenta, non basta l'animo di rievocarli anche in parte. Ma poiché ci interessa lumeggiare « l'ambiente » in cui l'artista che abbiam preso a illustrare sorse e lavorò, ci basterà ricordare che quei fatti

rivelano una disgraziata persistenza di mentalità e di educazione medioevali nella nostra città. L'impulso ch'è il movente di quasi tutti gli omicidi cedeva il posto alla ferocia efferata lungamente meditata. E il popolo — il cui motto, in quelle occasioni, era *dalli dalli, ammazzà, ammàzza* — tributava omaggio di ammirazione al più forte. Il 25 febbraio 1625 veniva ucciso dal conte Odoardo Bargellini il canonico Vincenzo Ariosti, perché *hebbe l'impudenza di passare più volte davanti la porta di casa dei suoi nemici*, credendosi, per la sua qualità, immune da quella che sembrò una vera e propria provocazione. Poco dopo i Castellani mandavano a casa dei Malvasia *una scatola piena di polvere artificiata*, perché scoppiasse e li uccidesse: ciò che per fortuna non avvenne. Nel 1632 un villano avendo offeso un figlio del senatore Calderini, questi lo fece prendere e legar nudo a un albero dove le formiche *lo trattarono malissimo e lo lacerarono* finché, passando di là una processione, fu salvato. Persino un figliolino del senatore Aldrovandi uccise, nel 1634, con uno stile, un suo cuoco che non voleva dargli certo spiedo; e fu nascosto così bene in casa che i birri non lo trovarono. Fra i Ratta e i Guastavillani erano gran liti per causa di donne: nel 1643 uno dei primi uccise uno dei nemici con un'archibugiata e fuggì in Germania, ma la cosa ebbe un seguito con altre archibugiate e un omicidio a Bologna stessa, perché le vendette covavan lungamente ma non cedevano. Nel 1646 Francesca Sirani, moglie di uno speziale (come si vede la triste cronaca scende di grado ma non finisce), innamoratasi del garzone tentò di avvelenare il marito; non riuscitavi ricorse al solito archibugio e lo freddò. Ma poiché non era nobile fu imprigionata e impiccata insieme all'amante. La serva confidente dei loro amori se la cavò coll'obbligo di assistere alla doppia pena. Nel 1648 lo stesso Legato, accusato di *vitii enormissimi*,

vide attentata la propria vita con due barili di polvere da schioppo collocati sotto il suo banco in San Petronio, per fortuna scoperti a tempo: tutto si limitò alla punizione dell'Auditore di Rota che ci rimise il posto. Che più? Eran tanti i banditi e i reati di sangue anche nel contado che si permise ai contadini di arare armati di archibugio! Ci volevan casi enormi, reità prolungate e, direm così, indiscrete, perché l'autorità intervenisse sul serio. Come nel 1653 quando, imprigionati il conte Marco Antonio Ercolani e sette suoi bravi dopo una lunga serie di scelleratezze notturne (assalivano e spogliavan viandanti, derubavano, di notte, botteghe, commettevan prepotenze dovunque), furono, d'ordine del Cardinal Legato, impiccati. E poiché l'Arcivescovo aveva mosso rimostranze pel fatto ch'eran stati presi in non so qual luogo sacro e quindi soggetto a immunità, il Legato ne fece portare i cadaveri all'Ospedale della Morte tacitando così l'Arcivescovo col dire che in un luogo sacro li aveva presi e in un luogo sacro li aveva restituiti! *E bisognò a Monsignore portar pazienza.* Intanto, a esempio del popolo, il *triangolo* — il patibolo — rimase esposto tre giorni. Più fortunato era stato il conte Astorre Barbazzi, che s'era fatto una fama terribile per le sue prepotenze contro i passanti, presso la sua villa di Marzabotto. Nonostante un assedio in grande stile, il reo riuscì a fuggire: i birri si ubbriacarono nelle sue cantine e il Legato ne rimase così istizzito che, fra molti improperi, gettò a terra la berretta cardinalizia. E così, conclude il cronista, *tutto andò bene,* per passare a parlar d'altre prepotenze a Bologna e fuori, come quelle del marchese Camillo Pepoli che arrivò a uccidere il Bargello con un colpo di pistola, vedendolo arrestare uno de' suoi, e se ne uscì tranquillo da Bologna. E anche questa volta al Cardinale Lomellino ch'era, si noti, *huomo geloso della sua autorità e riputatione,* con-

venne *haver pacienza e soffrirselo*. Persino due innocenti giovinetti delle case Bentivoglio e Isolani, divise da lunga inimicizia, rimasero vittime degli odi familiari. A nulla giovavano i rari esempi delle autorità che ricorrevano a pene non meno efferate: l'impiccagione, lo squartamento del reo e l'esposizione dei quarti alle porte della città, il maciullamento a martellate, il taglio della mano, delle orecchie, del naso, delle labbra! Le autorità eran tenute in nessun conto. Pel mite canonico Ghiselli la professione di Bargello è un mestiere *che puzza d'infame*; ciò che lumeggia le efferate esagerazioni sue e dei birri. Il cronista lamentava che la *povera città* fosse così mal ridotta dalla *tirannide dei preti*. Ma la tirannide doveva esser ben mite in confronto alla efferatezza dei costumi, se durante la legazione Castaldi — sedici mesi! — s'erano assassinate a Bologna e contado 65 persone; durante la legazione del cardinal Vidoni (1662-1665) furon commessi in Bologna 3600 omicidi: in un giorno solo furono uccise 55 persone! Non per nulla v'era in città la *Congregazione della Concordia* perché *li cittadini non si consumassero del tutto nelle liti*. Ma a che giovò? Non sembra l'invocazione del saggio (proclamante però la verità al deserto) — dinanzi a una società simile — quella del buon marchese Lodovico Malvezzi che, in fin di vita, scongiurava tutti i Bolognesi a cambiar vita?

Capitolo II.

GUIDO ALLA SCUOLA DEI CARACCI.

In tale ambiente, dove le manifestazioni religiose e civili si svolgevano ampollosamente, dove — s'è visto — i costumi, senza esser del resto troppo peggiori di quel che fossero a Roma stessa, il centro della Cristianità, erano medioevali, efferati, crudeli, l'arte del mite Guido Reni si presenta come la più piacevole delle sorprese. E il successo grandissimo ch'essa ebbe allora, a Bologna come a Roma, si spiega per un fenomeno psicologico comune per cui in ogni tempo si volle e si amò il contrasto fra la vita incombente e l'ideale. Acutamente il Bovio, esaminando il pensiero italiano di quel secolo, ricordava che sono i grandi deliri che rinnovano la storia, spoltriscono il pensiero e preparano l'avvenire. In un secolo di cui fu detto ch'era immoralità in alto e in basso e il popolo si lordava di delitti atroci e di vizi turpissimi e i conventi eran scuola di lussuria, sicché dovunque era la perversione [1]) un indirizzo d'arte sentito, persistente e pur contro corrente come quello di Guido, che sciolse il canto più dolce e più puro alla mitezza e al sentimento, non doveva rimanere senza successo.

Se non erriamo, il momento per una giusta rievocazione — altri direbbe riabilitazione — di Guido Reni, misconosciuto, bistrattato un tempo quando una critica di

[1]) O. Guerrini, nel volume *La Vita Italiana nel Seicento*, Milano, Treves, 1895. Ivi pure: G. Bovio, *Il pensiero italiano nel secolo XVII*.

corte vedute non riusciva a vedere arte di qua dal Quattrocento, è buono. A lui, quasi vent'anni or sono, dedicava una diligente monografia un innamorato dell'arte sua, Max von Boehn [1]). Ma gli ultimi anni hanno chiarito meglio l'attività del dolce maestro, molte cose hanno modificato, scoperte nuove e impensate — Guido ci lasciò pur opere di scultura! — ci vennero dagli archivi e dalla critica. È tempo quindi che se ne scriva, con amore, anche da noi.

Da Daniele Reni, musico della parrocchia di San Lorenzo a porta Stiera e salariato del Comune, e da Ginevra Pozzi sua moglie legittima, nacque Guido il 7 novembre 1575. Se crediamo al Malvasia, bene informato in generale sul conto del pittore ch'egli conobbe, il giovane artista mostrò, già da giovinetto, spiccate qualità per l'arte. S'indugiava volentieri a disegnare, a maneggiar colori, a modellare in creta, al suono e al canto. Insistiamo volentieri su questa sua precoce qualità « a formar di terra, con una disposizione che oltrepassava una sì tenera età » perché vedremo, a suo tempo, come ci rimangano opere notevolissime sue di scultura, sfuggite all'attenzione dei critici e dei biografi.

Il padre prendeva con sé qualche volta il figliuolo nelle case a cui si recava a dar lezione di musica o a conversar con amici dotti o appassionati alle arti: particolarmente in casa del Marchese Bolognini, geniale ritrovo di cultori della musica e di cose belle. Qui il giovane Guido, che aveva a pena nove anni, avrebbe conosciuto Dioniso Calvärt, che abitava nel palazzo stesso del marchese suo protettore e sarebbe stato invitato dal pittore fiammingo che ne aveva intravvedute le rare disposizioni, a seguirne il corso di pittura. Il Calvärt, di Anversa, era nato nel 1540,

[1]) Max von Boehn, *Guido Reni*, con molte illustrazioni. Nella serie *Künstler Monographien*, 1910, Belhagen e Klasing.

e quando s'impose a Bologna, per certe sue novità artistiche bene accolte nel luogo, era ancor giovane. Nel 1572 — lo provano i pagamenti della Tesoreria Segreta — dipingeva nella Sala dei Re in Vaticano. Là Raffaello, Michelangiolo, Barocci (il colorito di quest'ultimo gli fece una grande impressione), contribuirono a formarne il caratteristico eclettismo che, ritornato a Bologna nell'anno stesso, avrebbe giovato alla sua fama inducendolo ad aprire una scuola da cui sarebbero usciti, fra i numerosissimi scolari, Guido Reni, il Domenichino, l'Albani. Il primo sarebbe rimasto con lui dai nove anni, cioè dal 1586 fino ai venti circa, cioè al 1595 e prima, quando il maestro d'Anversa, anziano e, a quanto ce ne raccontano i biografi bolognesi, incontentabile, gretto, brontolone, s'era ristretto, senza novità, nelle sue formule accademiche, nel suo colorito dalle carni imbellettate, nelle sue figure non prive di qualche dolcezza ma senza vita interiore. Nei suoi dipinti — e Bologna ne conserva non pochi — rivela ricordi fiamminghi nei piacevoli fondi a paese con certe rocce aguzze non certo italiche, nei tipi delle figure (della sua ammirata *Annunciazione* in San Domenico, i visi e i panni son nordici ancora!), poi decisamente una robustezza nuova nelle forme artistiche che gli venne dal salutare esempio del Fontana e del Sabattini. Ma, men che in qualche putto atticciato, nelle mani molli, grassocce e lunghe, e — ricordo forse occasionale — in qualche bella testa barbuta e lungochiomata di vecchio, sarebbe difficile trovar rapporti evidenti e continuati fra l'arte sua e quella di Guido. Tuttavia il maestro lasciò fama di buon prospettico, di diligente anatomista, di sicuro disegnatore. E il giovane pittore bolognese non stette certo invano nella sua scuola rigorosa. Che poi egli l'abbia abbandonata, come vuol lo storico, piuttosto per l'asprezza e i rimproveri del fiammingo — che pur l'aveva caro e sel teneva come correttore

dei condiscepoli, a credere al biografo antico — che, come amiam credere, perché desideroso di seguire altra via concedente a lui, che metteva buone ali, più ampio volo, poco conta.

Al più si potrà meravigliarsi che a seguir la scuola più in voga dei Caracci egli aspettasse tanto. Ed è autorizzato il sospetto che ben prima egli lo facesse, quando si pensi che fino dal 1582 i tre grandi maestri trionfavano, che fin da allora eseguivan gli affreschi ammiratissimi nel palazzo Fava, che fino dal 1589 avevano ultimato quelli del palazzo Magnani; così che l'anno dopo inauguravano pomposamente la loro tanto vantata Accademia a cui tutti e volentieri accorrevano. L'Accademia era considerata tale dai letterati sempre in cerca di argomenti da cantare ampollosamente in tutti i metri. Ma era in realtà una *stanza* — ce ne assicuran le lettere stesse di Lodovico — dove s'insegnava liberamente l'arte, senza vincoli eccessivi e dove si facevan spesso bagordi fra i giovani così che il severo Lodovico vi era annoiato e, da quello spirito libero ch'egli era, sconsigliava il giovane Tiarini dal frequentarla!

Oggi difficilmente si ripeterebbe, col Venturi, che Lodovico Caracci, centro di quella scuola, peccasse di poca originalità né sapesse dar vita a nuove creazioni, o col Janitschek che tre rovinatissime scene in San Michele in Bosco siano le sue opere migliori, o, col Rouchès, che l'arte del maestro sia tutta risultato dello sforzo e del lavoro [1]). Perché s'è inteso il carattere della sana riforma caraccesca di fronte alla decadenza allora incombente in tutta Italia infatuata di Raffaello e di Michelangelo che i minori moltiplicavano a dosi ridotte. S'è intuito che il van-

1) A. Venturi, *I Caracci e la loro scuola*; H. Janitschek, *Die Malerschule von Bologna* (*Kunst und Künstler*, Leipzig, 1879, II); S. Rouchès, *La peinture bolonaise. Les Carrache*, Paris, Alcan, 1913.

tato eclettismo di quella scuola era più nelle dissertazioni letterarie e nei sonetti che nella realtà. Che novità e ardimento plasmassero l'arte nuova, sentivan tutti allora. I vecchi ne muovevan scalpore, i mestieranti protestavano e i Caracci lottavan contro tutti. Agostino, il meno audace dei tre, era preoccupato di quel loro andar contro corrente. Ma Lodovico lo animava: *vi dico bene.... che il cammino intrapreso è il buono*; e Annibale concludeva: *se non siamo graditi adesso lo saremo un giorno*. Nella *camerata* — così la chiama Lodovico in una sua lettera — si lavorava a studiar sui gessi, sull'anatomia, coll'aiuto del Lanzoni lettore dello Studio, sulle leggi dell'architettura e della prospettiva. *La mia scola et li miei scolari* ricordava con nostalgia il maestro se se ne allontanava. Ma che una gran libertà d'azione, — in cambio delle viete leggi, veri legami all'iniziativa individuale, delle scuole in voga altrove — alitasse nella stanza (anche se Lodovico assicurasse che spesso si finiva *nel non far nulla*, bevendo *vini freschi* [1])) ben lo provano le opere loro, quando i vincoli della Controriforma — a Bologna alimentata, a danno delle iniziative dei pittori, dal cardinal Paleotti — non l'impedirono. E come spiegare altrimenti le ire di Annibale contro quella *canaglia berettina* dei critici *che tutta ci è addosso come se avessimo assassinato* e i suoi entusiasmi, da Parma, pel Correggio dalla purità (si noti la critica ai vecchi pittori dell'ambiente) *che è vera, non verisimile, e naturale non artifiziata né sforzata.... io la intendo così, io non la so dire ma so come ho a fare e tanto basta* mentre gli altri pittori *sono tutti appoggiati a qualche cosa non loro: chi al modello, chi alle statue, chi alle carte?* Ecco qui, se non erriamo, la ragione vera del gran suc-

[1]) Cfr. notizie d'archivio ecc. in F. Malaguzzi Valeri, *La giovinezza di Lodovico Caracci*, in *Cronache d'arte*, I, 1924.

cesso dell'arte nuova bandito dal verbo caraccesco: la naturalezza. Ecco la prova del trionfo delle loro opere, « sincere » sentite, non volute dalla Controriforma; opere magnifiche che si chiamano la *Madonna degli Scalzi,* una meraviglia di sentimento e di modernità, la *Madonna* di casa Bargellini, l'*Annunciazione* (tutte tre della Pinacoteca bolognese), l'*Annunciazione* della Galleria Brignole di Genova, la *Sacra Famiglia* di Cento, *L'Apparizione della Vergine a San Giacinto* del Louvre, la *Deposizione* di Monaco ecc.

Il biografo diligente ci assicura che, passato ai Caracci, il giovanissimo Guido si staccò dalla prima maniera che, sull'esempio del Calvärt, s'era venuta insensibilmente formando, avvicinandosi all'arte dei nuovi maestri. Ma il biografo è poco preciso in questo punto perché, senza ricordarci le vicende e le date dei primi lavori, ne dà un'enumerazione non indifferente, visto che si trattava dei primi. Sentiamolo. « Fu allora ch'ei fece, fra le altre, la tavola ch'oggi anche si vede nella Chiesa di San Bernardo, nel muro laterale a mano destra, ove nella parte superiore che rappresenta la Beata Vergine coronata dal Padre Eterno e dal figlio, con gloria d'Angeli, mostrò aver anche ritenuto dal far di Dionigi, laddove nelle figure sotto de' quattro Santi diede in un più grande e pastoso di Annibale. Il Sant'Eustachio nella Chiesa sotterranea di San Michele in Bosco. Una Madonna a' Signori Bolognini, col Signore e San Giovannino, che con esso sta trescando. Un'*Assunta* in rame, oggi nel copiosissimo Museo de' Signori Zampieri. Lo *Sponsalizio di Santa Caterina,* posseduto ora dal sig. Conte e senatore Agesilao Bonfigliuoli. I due quadretti incastrati e commessi nell'ornamento dorato e laterale alla Miracolosa Immagine di Maria sempre Vergine dipinta da San Luca e posta sul monte della Guardia; e che piacquero tanto a quelle nobili Monache, che gli allo-

garono dopo qualche tempo il quadro nel primo altare della Chiesa, di figure molto tenere, ancorché non di quello spiritoso disegno, di che sono molti di quei Misteri del Rosario, che figurò nella parte inferiore del quadro in tante rose, diramanti da una pianta entro di un vaso, fuggendo quella seccaggine di circondare co' stessi tutta la tela, conforme l'uso comune. Un altro fatto per le dette nella loro chiesa di San Mattia dentro in città, ove si alzò molto e s'avvantaggiò di colorito e di disegno e diede tal vivezza e spirito alla testa sì del Santo, come a quelle di certi Angelotti che vi assistono, che vi ebbero che dire gli stessi Caracci e a stupirne tutta la scuola ».

La tavola ricordata per la prima dal Malvasia è oggi conservata nella Pinacoteca di Bologna. E possiam consentire con lui che nella parte superiore non manchi un'eco della maniera del Calvärt. La *Vergine,* nobile figura tutta raccolta nell'adorazione, può essere ben avvicinata all'*Assunta* del fiammingo della stessa Galleria, con quel viso troppo ovale, le mani lunghe, le pieghe ampie, agitate. Le severe lunghe figure dei Santi si collegan decisamente alla maniera caraccesca : specialmente quella di Santa Caterina dalla ruota che — se pure un po' ancor duretta e imbambolata — ricorda nel libero atteggiamento la *Santa Margherita* di Annibale ch'è in Santa Caterina dei Funari a Roma. Anche del quadro eseguito per la Madonna di San Luca furon notate le due tendenze a riprova dell'epoca a cui quei primi dipinti appartengono. Altri andaron smarriti. A Guido vennero gran lodi di quei lavori. Egli — assai avvenente e timido per natura — arrossiva, e Lodovico, che lo aveva caro su tutti pel suo svegliato ingegno, lo ritraeva come modello pe' suoi *Angeli.* Il giovane accresceva il suo corredo di cognizioni e volle provarsi a copiare l'*Elemosina di San Rocco* — oggi a Dresda — di Annibale e vi riuscì ottimamente, con gran

meraviglia dei maestri [1]). Il biografo insiste qui sulla coscienza che il giovane prodigava nello studio, sulla pertinacia con cui studiava il nudo per impadronirsene bene, sulla sua incontentabilità. I disegni suoi venuti alla luce nelle collezioni bolognesi, italiane e straniere, in questi ultimi anni, ce ne convincono. Mani, piedi, teste, nudi, particolari delle vesti drappeggiate con sempre rinnovata nobiltà, coprono fogli e fogli con quel suo tocco sapiente e morbido. Possiamo circoscrivere questo primo periodo fra il 1590 (Guido aveva allora a pena 15 anni!) e il 1594 quando i Caracci partiron per Roma? O non piuttosto le opere e le vicende che il Malvasia ascrive al periodo giovanile di Guido vanno piuttosto — com'è preferibile — diluite in più lungo periodo? Certo è che Guido, pur di raggiunger la perfezione delle forme, era instancabile nelle ricerche. « Non gl'insegnar tanto a costui — diceva il geloso Annibale a Lodovico — che un giorno ne saprà più di tutti noi. Non vedi tu come non mai contento, cerca egli cose nuove? un non so che di più ghiotto, di più gentile, di più eletto? Ricordati, Lodovico, che costui un giorno ti vuol far sospirare! ».

Non ce lo figuriamo quindi, il dolce impeccabile pittore dalle luci serene fin da allora, seguire, se non per un tentativo, come vedremo, lo stile e, su tutto, la tavolozza dalle misteriose idealità di Caravaggio, lasciando al biografo bolognese e al Passeri ricordar quelle opere guidesche — *Orfeo ed Euridice, La storia di Callisto* — del resto perdute. E s'egli uscì dalla scuola dei Caracci, lo fece, intorno al 1598, perché egli si sentiva maturo a spiccare il gran volo. E fu maestro e indipendente.

[1]) Un'opera ritenuta giovanile di Guido — *La Vergine con San Domenico e i misteri del Rosario* — nel Santuario di San Luca, è debole: la figura di Certosino attribuitagli nella Pinacoteca come opera giovanile per le sue sigle e la data di età (35 anni, non 25) è trascurabile: le sigle G. R. sono apocrife e posteriori.

Capitolo III.

IL PERIODO BOLOGNESE; OPERE GIOVANILI.

Poco dopo l'artista incomincia a mostrarsi sotto un altro dei suoi aspetti: di decoratore vero e proprio. Se allora tutti i buoni artisti bolognesi conoscevan già il modo di soddisfare ai gusti dell'ambiente — lo sfarzo, le cerimonie ampollose portavan volentieri a voler decorazioni un po' dovunque — il Nostro, per una certa naturale inclinazione a uscir di tanto in tanto dal campo della pittura vera e propria, che lo indurrà a creare archi di trionfo, a scolpir statue, a incidere all'acquaforte, si acconciò volentieri alle nuove richieste. Quando papa Clemente VIII conquistò Ferrara alla Chiesa, Bologna volle innalzare, al suo passaggio, archi trionfali: spettò a Guido darne progetti e opera lasciandocene poi ricordo in nove fogli incisi, di che il Bartsch divulgò la descrizione.

Alla decorazione allora desiderata del Palazzo pubblico Guido fu il preferito fra diversi concorrenti: ciò che lo consigliò a imparar meglio la tecnica dell'affresco da un pittore modesto ma esperto: il Ferrantini. E vi eseguì l'allegoria della Virtù e della Fama «sopra la porta dell'atrio o loggia che sopra la prima scala del Palagio pubblico — precisa il Malvasia — introduce sì al quarto del Reggimento come a quello del Gonfaloniere». Le pitture oggi non vi si vedon più.

Dopo quelle eseguì nel palazzo dei Conti Zani, poi dei Pallavicino, in strada Santo Stefano, in una sala, tre figure al naturale a rappresentare *La separazione della luce dalle tenebre* e, nell'anticamera, *La caduta di Fetonte* coi cavalli visti di sotto in su, e nove quadri a olio con personaggi illustri per detta sala. Uno degli affreschi, il primo, staccato nel 1840 dal muro e trasportato su tela, fu venduto per 900 sterline all'inglese Ranchs, per un suo palazzo presso Londra. Ai Bolognesi rimase il magro conforto della descrizione dettatane allora dal Giordani. E forse quei dipinti — osserva il Boehn — si conservano ancora in Inghilterra. Ma egli non si dette cura di recarsi sul posto dove avrebbe veduto ancora almeno il *Fetonte*. Infatti in quel palazzo (ora Rossi in via Santo Stefano 56), nel soffitto del salone del piano superiore — fra belle decorazioni prospettiche nell'arte del Mitelli — trionfa la scena della caduta dell'inesperto figlio del Sole il cui carro trascinato da quattro imbizzarriti cavalli bianchi sta per precipitare sulla Terra.

A queste opere il Malvasia fa seguire, pare, la pittura delle *Storie di San Benedetto* in San Michele in Bosco. Ma le notizie d'archivio che ricorderemo più sotto ci assicurano che esse appartengono all'anno 1604. E prima altre cose sono a dirsi del nostro artista.

Fra l'altre questa: che nel 1599, a pena diciannovenne, veniva eletto nel consiglio della *Congregazione dei pittori* in seguito a votazione del 5 dicembre di quell'anno. Guido fu eletto a pieni voti, a tutte fave bianche insieme all'Albani, al Brizzi, al Massari, al Faccini: e qualcun altro fra gli eletti aveva pur avuto qualche fava nera benché più anziano di lui [1]). La cosa è sintomatica.

Nel 1600, si vuole, il maestro si recò a Roma. Ma non

[1]) Arch. di Stato di Bologna, *Notizie attinenti all'arte dei pittori.*

v'era nel settembre, come s'è visto sopra, contrariamente a quanto suppone chi, attribuendogli il così detto ritratto di Beatrice Cenci, ricorda come questa fosse suppliziata l'11 settembre 1599. La critica moderna ha messo in dubbio che il noto ritratto femminile in turbante della Galleria Barberini rappresenti l'infelice figlia di Francesco Cenci. L'attribuzione sarebbe sorta all'epoca del rifiorire del romanticismo fantasioso e sentimentale. La figura pur avendo caratteri guideschi ripete un tipo e un'acconciatura da lui più volte eseguiti. Né il ritratto Barberini rappresenta la Cenci né può dirsi opera sicura di Guido se lo si confronta con il prototipo, da cui quella è tolta, di una collezione privata romana nel quale i caratteri del maestro sembraron più evidenti a chi poté vedere l'originale che « ha il tono del bianco argentino e latteo proprio del nostro maestro. Sul fondo scuro è stata dipinta questa effigie femminile col capo avvolto da un turbante ed il busto coperto da un mantello : il viso giovanile, il naso fine e leggermente arcuato, di cui i margini del dorso sono proseguiti diligentemente fino alle sopracciglia, la bocca modellata amorosamente, le labbra tumide, gli occhi allungati, languidi, con una espressione acuta nello sguardo, fanno certo pensare all'effigie di una donna reale, ad un ritratto ». Un viso e un'acconciatura analoga ritornano in altre opere di Guido : nella *Sibilla Cumana* degli Uffizi, in una figura di fondo del *Martirio di Sant'Andrea* in San Gregorio a Roma. Si trattava forse di un modello caro al pittore [1]).

Da un atto di procura relativo a una casa che Guido possedeva in via Mirasole, del 1602, risulta ch'egli non

1) Costanza Gradara, *La presunta Beatrice Cenci di Guido Reni* (ne *L'Amatore d'arte* di Roma, a. II, n. 2, febbraio 1921), dove non è precisata la collezione privata che possiede l'originale : e opere ivi citate sulla Cenci.

era allora a Bologna; e una perizia del 1609 fatta a Roma circa *le picture facte per ordine della Santità di N. S. P. Paolo V nel palazzo Vaticano da M. Guido Rena bolognese pittore,* permette di precisare che egli in quel periodo si era trovato a Roma a lavorarvi, salvo esser per qualche tempo ritornato a Bologna, per eseguirvi nel 1603 le incisioni delle decorazioni che l'Accademia degli Incamminati volle per le esequie solenni di Agostino Caracci e, nel 1604, per prender parte agli affreschi nel chiostro ottagonale di San Michele in Bosco. *Doicento sessanta lire soldi tredici et denari quattro,* segnava, alla data del 9 aprile 1605, a lavori finiti, il libro della *Fabbrica* a c. 111 e segg. [1]) *dati a M. Guido Reni per finito pagamento di un quadro grande, havendone havute di prima D. 50 de paoli che sono L. 217,10 in Roma per mano del P. Procuratore Generale L. 260.13.4.* Dal che par lecito concludere che, a pena eseguita, nel 1604, la scena affidatagli, il pittore era partito per Roma dove gli eran stati rimessi i cinquanta ducati, parte del compenso spettantegli. Se dunque Guido fu, in allora, a Roma, possiam precisare che questo avvenne nel 1602; e nel 1605 e forse negli anni seguenti.

Nella primavera del 1607 egli vi si trovava ancora se un collezionista bolognese riceveva di là una *Carità con tre puttini di mano di Messer Guido Reni,* ammiratissima poi dai pittori bolognesi [2]).

Le incisioni riproducenti le decorazioni del catafalco per Agostino Caracci, descritte dal Bartsch e riprodotte dal Boehn, mostran scene vivaci, quali profane e quali sacre, con agitato movimento di membra e di panni di

[1]) Arch. cit., San Michele in Bosco, *Fabbrica,* 6 (1579-1616), in F. Malaguzzi Valeri, *La chiesa e il convento di San Michele in Bosco,* Bologna, 1895, ill.

[2]) F. Malaguzzi Valeri, *Un collezionista bolognese del Seicento,* in *Archiginnasio,* 1918.

sapore caraccesco. Son esse da ricollegarsi all'arte locale. Guido vi usa il bulino con bella maestria, ma trattandolo piuttosto come una penna scorrente con virtuosità e rapidità sui fogli.

Quanto all'affresco in San Michele in Bosco (a Guido Lodovico Caracci aveva affidato la scena di San Benedetto che dinanzi al suo romitaggio riceve le offerte dei contadini), poco è a dire perché poco ne rimane oggi. Sembra che la tecnica usata da Lodovico e dai suoi causasse presto la rovina di quelle *Istorie di San Benedetto, di Santa Cecilia, di San Valeriano*, così che a pena trent'anni dopo Guido Reni si ritoccava la scena da lui fatta, ciò facendo — nota il prezioso libro della *fabbrica* (12, 1632, c. 119r) — *per mera amorevolezza, senza riguardo d'interesse alcuno*. Ciò nonostante, dobbiamo accontentarci delle tavole in rame delle opere del Malvasia e dello Zanotti illustranti quel complesso di dipinti. Guido aveva rappresentato San Benedetto su una prominenza rocciosa, in atto di accogliere i suoi rustici donatori, raggruppati con arte, ispirati tuttavia al vero e con così felice espressione di sentimenti diversi — quali materiali, quali spirituali — che le lodi, pare, salirono al cielo. Il Malvasia v'aveva trovato ispirazioni a Raffaello, a Tiziano, al Correggio, a Michelangelo! Ma già fin da allora s'iniziava la rovina che il pittore invano scongiurò e forse affrettò stendendovi sopra vernici adatte all'olio che, pare, i pittori avesser dovuto usare in quei dipinti.

Guido eseguì anche le cariatidi a finte statue che delimitano la scena.

Capitolo IV.

II. PERIODO ROMANO; I CAPOLAVORI

Il periodo romano inizia indubbiamente una diversa se pur non contraria maniera artistica nel Nostro.

Fino ad ora — al 1605 — nonostante le lodi dei contemporanei e certe frasi, da accettarsi con gran titubanza, del Malvasia sulle gelosie dei Caracceschi verso l'astro nascente (ed era nato da soli 25 anni!) non c'è da farsi un concetto esagerato dell'arte del Nostro. Il solo ben conservato dipinto che ce ne rimane, nella Pinacoteca bolognese, ancor attaccato alla vecchia scuola dominante, non ce lo raccomanderebbe davvero! E l'affresco del palazzo Pallavicino non è, s'è visto, molto significativo se pur audace nell'ambiente caraccesco.

A Roma, fra gli altri, Guido conobbe e imitò, per poco e come gli consentiva la natura sua, l'arte di Rubens. Si indicano di questa maniera guidesca, che chiameremo fugace, il piccolo *Bacco* a mezza figura, incoronato di abbondanti pampini, oggi nella Galleria Pitti a Firenze — cui fa riscontro il piccolo *Bacco bevitore* della Galleria di Dresda (il *Baccarino ignudo che rende ciò che beve* pel Malvasia, *fatto di morbidissima e delicatissima carne* lo diceva un inventario antico della Galleria del Duca di Modena edito dal Venturi [1])) — e il superbo ritratto a mezza figura della così detta balia di Guido Reni nella

[1]) A. Venturi. *La Galleria Estense*, Modena, Torchi, 1882.

Pinacoteca di Bologna : magistrale figura degna veramente di Rubens, nella tavolozza calda e robusta, nella esecuzione delle carni ancor sode e abbondanti, ma di tonalità luminose e di esecuzione accurata, caratteristiche del bolognese. La natura mite, aliena da forti espressioni di sensualità anche cromatiche di Guido, era troppo lontana da quella del gran fiammingo, perché l'influenza di costui potesse rimanere insistente. Tutt'al più nel bel torso, così pieno di vivacità nei piani agitati dai muscoli frementi del centauro Nesso (nel Louvre), in quello giovanile del San Sebastiano della Galleria di palazzo Rosso a Genova, in qualche esuberante nudo femminile, il pittore bolognese ricordò forse ancora l'arte del mago fiammingo, ma attutendone le esteriorità al vaglio della sua più squisita sensibilità. Perché in Rubens l'arte è senso e colore, in Guido delicatezza e spiritualità.

A Roma la fama di Guido s'iniziò, pare, con eccellenti copie ch'egli eseguì : fra queste, la copia della *Santa Cecilia* di Raffaello, trionfante a Bologna fin dal 1516 sull'arte locale ; e certi piccoli dipinti pel cardinal Sfondrati. A Roma s'iniziava la trasformazione della città per opera di Paolo V gran signore e gran mecenate d'artisti. In San Pietro gli ardimenti del Maderna, nella città intera le costruzioni dei palazzi, delle fontane, dei giardini, delle chiese grandiose che i cardinali titolari ampliavano e abbellivano, esigevan l'opera continua degli artisti.

I Bolognesi avevano il loro centro d'attività nel palazzo Farnese dipinto dai Caracci, del quale Guido sentiva già dir meraviglie. Egli ebbe la gran fortuna di trovare un protettore nel maggiore dei mecenati : il cardinal Scipione Borghese, ricchissimo, colto, appassionato all'arte, *delicium Urbis*, come lo chiamavano i Romani. Alloggiò addirittura nel suo palazzo, con stipendio mensile e ordinazioni. E qui le notizie son molte ma vaghe e non

tutte documentate, benché per fortuna, rimangano, di quel periodo, opere guidesche convincenti. Il Bertolotti ci fece sapere che, nei conti per lavori alla cappella del Sacramento in Santa Maria Maggiore, dal 1606, risultano compagni ad Ambrogio Bonvicino milanese scultore di statue e ornamenti in quel luogo fra i pittori il cavalier d'Arpino, il Baglione, Guido Reni [1]). Ciò sembra confermar la notizia del Malvasia che l'Arpino avesse tale ascendente sul Nostro da averlo indotto, per lettera, a seguirlo a Roma per contrapporlo al trionfante Caravaggio, assicurando il cardinal Borghese, desideroso di un quadro con la *Crocifissione di San Pietro* per la propria chiesa alle Tre Fontane, che il bolognese avrebbe emulato l'Amerighi pur seguendone, se si voleva, la maniera allora trionfante a Roma.

Dei lavori in Santa Maria Maggiore non sappiamo altro che il cavalier d'Arpino vi eseguì i pennacchi: ciò che contribuisce a far credere in un suo intervento per chiamare a compagno il prediletto Reni. Delle *picture facte per ordine di Paolo V nel palazzo Vaticano da M. Guido Rena bolognese*, stimate il 25 luglio 1609 con l'*historia dello Spirito Santo grande et altre doi di forma tonda che mettono in mezzo detta grande*, con la *Trasfigurazione* e l'*Ascensione cogli Apostoli e la Vergine* e in altra stanza tre *storie di Simeone* sulla volta valutate ben 400 scudi [2]), ci rimangono le volte affrescate nelle camere delle così dette *Nozze Aldobrandine* ch'eran state scoperte nel 1606.

La grande *Crocifissione di San Pietro* di cui s'è fatto cenno prima, si conserva oggi in Vaticano. L'Apostolo nudo è rappresentato, la testa in giù, ancor vivo, la testa

[1]) A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, vol. II, Milano, Hoepli, 1881.

[2]) Bertolotti, op. cit.

e il busto di scorcio, mentre un manigoldo seminudo lo sorregge, un secondo lo trattiene e tira la corda per appenderlo, a quel modo, alla croce rovesciata verso il basso, mentre un terzo, in alto, sta per inchiodarlo al legno. Il fondo è tenebroso: il cielo a nubi temporalesche della notte accresce tristezza alla scena crudele. Ma le forti luci radenti sulle carni chiare dei corpi muscolosi, le ombre cupe che accrescono i contrasti cromatici, ricordarono ai Romani, ammiratissimi di quell'opera nella quale videro la scena tragica sposata alla bellezza plastica senza eccessività, la grande arte, o almeno l'influsso, di Caravaggio. Ma nulla più che un ricordo esteriore avvicina l'arte dei due artisti: e, nell'ideare la stessa scena, oggi in Santa Maria del Popolo, il Merisi aveva ottenuto maggior forza drammatica aliena da canoni tradizionali ma minor successo pittorico. Il quadro di Guido (del quale nel gabinetto delle stampe di Dresda è un disegno per uno degli sgherri che conferma lo studio amoroso suo dal vero) è certo anteriore al 1609, data della morte dell'ammiratissimo ma vilipeso Caravaggio, prima ancora in voga e studiato, se pur non sempre con convinzione, dagli artisti, ricercato da committenti. Anzi Caravaggio — si dice — accusò Guido di plagio; Annibale Caracci, allora trionfante nell'Urbe, lo considerò un disertore dall'arte bolognese. Tuttociò se crediamo al Malvasia. Ma qui le notizie del biografo, che sembran messe per colorire la fredda e, da Bologna, men sicura narrazione dei fasti romani di Guido, ci lascian scettici. Perché, soprattutto, anche nel *Martirio di San Pietro*, in fondo, il pittore bolognese è sempre lui. E, se non fosser le luci radenti — e più violente nelle riproduzioni a bianco e nero che in realtà non siano — le tre figure, che la necessità del soggetto (la crocifissione del santo voluta a testa in basso) atteggiò a quel modo, non peccan certo di violenza e sono

ancor accademiche, diciam pure nel senso più simpatico della parola. « Il *Martirio di San Pietro* è una strenua pittura (acutamente osservò il Cantalamessa), in cui Guido ha muscoli e nervi titanici, e il rilievo che hanno il tronco e la testa del martire, posti in difficile scorcio, è cosa assolutamente magica » [1]). Se — nel repertorio delle opere guidesche — è ad accettare, come è consigliabile sotto molti riguardi, anche l'*Uccisione di Abele* che recentemente, mercé il dono del sig. Publio Podio, s'è aggiunta alla Pinacoteca di Bologna, esso non può appartenere che a quel primo periodo romano di Guido. Abele v'è rappresentato, di scorcio, ucciso, steso, nudo, le gambe arditamente rattrappite dopo il colpo mortale improvviso. Le braccia, nell'ultima inutile difesa del capo, son raccolte in alto. Accanto al cadavere modellato con arte somma, le carni giovanili tirate che han qua e là freddi toni verdastri accanto ai rosati, il cane fedele piange guardando in alto al Padre Eterno scacciante Caino, di cui s'intravvede la figura paurosa che si rintana nel bosco folto e cupo. Il tipo del giovane caduto, le carni chiare, quasi trasparenti, le luci del cielo movimentato fra chiarori e nubi dense, la figuretta dell'Eterno già lontano, che si libra nell'alto volo in quel movimento di vesti gonfiate dal vento di così pretto sapore bolognese, persino il cane con la testa rialzata lumeggiata come nell'altro cane ch'è ai piedi del *San Rocco* della Galleria di Modena, son tutti elementi nel così detto repertorio di Guido, se pur se ne allontana, a prima vista, il motivo predominante. Le tendenze varie che il giovane impressionabile pittore dovette risentire a Roma, allora, spiegan tuttavia anche le apparenti anomalie dell'opera d'arte, della quale s'è rintracciato un disegno, nella Galleria di Reggio Emilia, che, se non

[1]) Cantalamessa, *Conferenze d'arte*, Roma, Stock, 1926.

proprio di Guido, appar di scuola bolognese. La figura del caduto è voltata verso sinistra di chi guarda, con minor vigore plastico che nel dipinto, ma pare indubbio che abbia servito per quello, o da esso derivi, se non da un analogo più antico disegno originale.

Al periodo stesso e con analoga tendenza del precedente *Martirio di San Pietro*, come ben osservò il Boehn, appartiene il quadro che il nostro pittore eseguì per la chiesa di San Francesco di Bologna, ma che, incorso un errore nelle dimensioni del quadro, passò al marchese Giustiniani, la cui galleria fu ceduta poi allo Stato Prussiano. Il quadro è oggi nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino. Vi si vedono, solenni e fra loro conversanti seduti, gli eremiti San Paolo, vecchio barbuto magnifico, seminudo, segaligno e Sant'Antonio in gran manto scuro, appoggiato al bastone. In alto la Vergine fra le nubi, adorata da volanti angioletti grassocci e paffuti, regge amorosamente il Bambinello e guarda pensosa la terra. Il gran quadro, che ha sofferto oscurandosi, è un po' cupo nell'insieme. Le carni son giallognole e a pena il panno giallo scuro gettato intorno ai lombi di San Paolo mette una nota vivace nell'insieme. Ma le luci radenti, il vigore dei contrasti voluti ricordano ancora questa esteriorità caravaggesca.

Ma a Roma altri allori l'attendevano. Il cavalier d'Arpino era colà il suo mentore e introduttore presso principi e Papi, in opposizione alla corrente che vedeva nel Caravaggio quasi il solo pittore degno dell'Urbe. Il cardinal Borghese l'aiutava con perseveranza: e Guido non poteva trovar più fastoso mecenate. Nel 1607 era passato di questa vita il cardinal Baronio, lo storico della chiesa romana, che aveva fatto costrurre tre cappelle nella chiesa di San Gregorio Magno al Celio. Il cardinal Borghese

chiamò il nostro Guido a decorare la nicchia sopra l'altare della cappella di Santa Silvia. Un giro d'angioli musicanti s'affaccia a un parapetto semicircolare sul quale è steso un tappeto: tre angioletti nudi sorgono invece su di esso nel centro e cantano; in alto il Padre Eterno in gloria stende le braccia protettrici. Il pittore è ritornato alla serena ispirazione naturale. I Caracci dovettero certo riammetterlo nel loro cenacolo perché la gaia pittura a fresco è ispirata a un sano sentimento della natura negli atteggiamenti, nelle forme vigorose e belle, nei particolari: non escluso quello dei piccoli fogli con la musica che ogni celeste musicista s'è posto dinnanzi, ben piegato sul parapetto, perché non cada. Il pittore riprenderà e con maggior effetto pittorico, il piacevole motivo a Bologna nella cappella di San Domenico. È un omaggio del dolce pittore, appassionato alla musica e figlio di un musico, all'arte divina del suono. Ma il dipinto ebbe a patire i danni del tempo e dei restauri. Nell'altra cappella dedicata a Sant'Andrea, Guido e il Domenichino eseguiron due scene della fine del Santo. Il primo scelse quella del Santo condotto al martirio. Osservò bene il Boehn che mentre lo Zampieri insisté sui particolari drammatici nella scena all'arte sua più conveniente della flagellazione (ben tre carnefici inveiscono sul Santo nella tortura e un quarto respinge con violenza i fedeli commossi), Guido li eliminò svolgendo una scena tuttavia vivace e popolatissima nella quale il Santo seminudo s'inginocchia, estenuato, pregando e obbligando così i soldati a soffermarsi e guardarlo per nulla truci. Le figure a cavallo e in armatura son solenni e dignitose: una donna seduta in un angolo col bambino osserva tristemente il corteo che si svolge in un ampio paese a colline verdi. Ma dal 1608 in cui furono eseguite quelle nobili figure non poco perdettero di colorito e di grazia nei particolari. Quella data si può accet-

tare — osservò Luigi Serra — e perché segnata in un'iscrizione, e perché l'opera, secondo il Bellori, fu affidata ai due artisti bolognesi da Annibale Caracci spentosi l'anno dopo. Lo Zampieri andò poi a Grottaferrata.

Per la prima volta — e non più in questa misura e in queste dimensioni — il Reni trattava una grande scena ricca di movimento e di colore. In confronto alla scena vicina del suo concittadino « ciò che colpisce nella composizione del Reni — osserva bene il Serra — è la maggior libertà e il maggior movimento dell'insieme. Il centro ideale e pittorico è uno : il gruppo costituito dal Santo e dai tre manigoldi che lo incitano, perché la direzione degli sguardi e dei movimenti converge, generalmente, verso la figura del Santo. I molti personaggi si compongono in numerosi gruppi strettamente collegati e insieme indipendenti », e « ancor più del movimento della scena colpisce il magnifico sentimento della natura e il vivace organismo coloristico, in contrasto con l'inanimato sfondo e la scialba intonazione dell'affresco dello Zampieri » [1]). Il quale ebbe, pel suo dipinto, solo centocinquanta scudi mentre messer Guido ne ebbe ben quattrocento. Questo prezzo « atterrì » nell'ambiente romano, per dirla col Malvasia, che pubblicò una lettera — ch'egli possedeva — di Annibale Caracci al cugino Lodovico, nella quale colui esclama : « *Or che pretenderà egli della Galleria e della Cappella Pontificia a Monte Cavallo che a lui toccherà al certo* ? ». E confessa : « *non niego che non sia valentuomo, massime per una certa vaghezza e maestà che, suo proprio dono, è inimitabile* ». La fama di Guido e le ordinazioni s'accrebbero. Al punto che in certo suo libro di conti che il Malvasia aveva avuto in dono da Andrea Sirani figura una lunga nota di caparre che l'artista dovette restituire a

[1]) Luigi Serra, *Il Domenichino*, Casa ed. del « Bollettino d'arte », Roma, Calzone, 1909.

clienti bolognesi che non poteva soddisfare delle commissioni avutene: fra cui cento scudi ai Domenicani che volevan da lui un quadro per la cappella del Santo e già iniziato, e sessanta agli Olivetani di San Michele in Bosco, per altro quadro. E a Roma continuava — più tranquillo — la sua via trionfale.

Ma egli «dolevasi di non poter resistere a tal fatica e protestava lo strapazzo necessario dell'opra, non gli restando altro tempo che la notte, che invece di recargli la solita quiete e riposo, lo necessitava al travaglio in ispeculare i pensieri, in formarne gli schizzi, disegnare i cartoni perché fossero in pronto il giorno seguente per quei medesimi de' quali convenivagli valersi in simile operazione. Furono questi Anton Caracci, il Campana, l'Albani, ma più di tutti il Lanfranchi del quale con gran soddisfazione erasi anche valso in San Gregorio» [1]). Il Cavedoni, che pure in San Gregorio l'aveva aiutato per compenso di venti scudi al mese, tornò a Bologna e l'Albani, dopo fatti «i sette puttini nel voltino della lunetta a mano ritta di detta Cappella» si licenziò perché aveva pretese quanto il Domenichino. L'Albani, invidioso dei trionfi di Guido, e altri, gli mosser guerra, ma il maestro, sicuro del fatto suo, teneva testa a lui. Anche al Papa, avendogli detto che se affidato avesse quei lavori a pittori romani si sarebber finiti prima, egli rispose fieramente: sarebber finiti ma non sarebber poi stati di mano di Guido! Così che il Papa e la Corte romana lo riconobbero maestro su tutti e ammiraron, verso la fine del 1610, gli affreschi finalmente ultimati. Il Pontefice definì l'opera magnifica un modello in terra della gloria del Cielo. Le lodi, anche in versi, furono infinite per quegli affreschi.

A quegli anni deve risalire la creazione dell'opera più

[1]) Malvasia, op. cit.

famosa di Guido a Roma, tale da stare a pari con la decorazione di palazzo Farnese dei Caracci: l'*Aurora* del palazzo poi Rospigliosi. Costrutto dal cardinal Scipione Borghese, l'edificio era stato finito solo dopo il 1615; ma l'affresco si fa risalire al 1609 circa. Mentre il Tempesta, il Brill, il Cigoli decoravano altre parti, Guido si assunse la pittura, a buon fresco, del soffitto della sala del Giardino e di una piccola loggia. Nella luminosissima scena oblunga rappresentò Apollo in atto di lanciare sulla Terra il veloce carro del Sole tirato da quattro cavalli preceduto dall'Aurora in atto di sporger corone di rose, le molli ampie veste sorrette dal vento. Sette vaghe donzelle seminude, le *Ore mattutine,* procedono, tenendosi strette per mano, intorno al carro destinato a portar luce e gaiezza nel mondo terreno ancor scuro e avvolto nelle nubi dense che si vengon squarciando sul mare azzurro. In alto un fanciulletto nudo, il Crepuscolo, con la face, vola rischiarando la via. Il colorito è vivacissimo, dorato, acceso nel fondo e si schiarisce come oro intorno alla delicatissima figura di Apollo: la nota fredda delle vesti azzurre di due delle donzelle sul primo piano accentua il distacco e accresce la tinta accesa irradiata dal Dio giovane e possente. La composizione, piena di bellezza classica e di poesia, ricorda classicamente il trionfo delle *Ore* che Omero disse portinaie del cielo a cui apron le porte della luce e l'immagine dantesca:

> .... quale, annunziatrice degli albori
> L'aura di maggio muovesi ed olezza,
> Tutta impregnata dell'erba e dei fiori [1]).

Tenne presente, Guido, i consigli di Annibal Caro, nel suggerire a Taddeo Zuccheri la rappresentazione dell'Aurora? «Facciasi una fanciulla di quella bellezza che i

[1]) *Purg.*, c. XXIV, vv. 145-47.

poeti s'ingegnano di esprimer con parole, componendola di rose, d'oro, di porpora ecc. Quanto all'abito.... le farei una veste fino alla cintura candida, sottile e come trasparente. Dalla cintura fino alle ginocchia una sopravveste di scarlatto.... dalle ginocchia in giù fino ai piedi di color d'oro, per rappresentarla quando è rancia. E così la veste come la sopravveste siano scosse dal vento e facciano pieghe e svolazzi. Le braccia vogliono essere ignude e d'incarnagione pur di rose». E per significare il Crepuscolo «si fa un giovinetto tutto nudo con due facelle accese» sopra il carro tirato dai cavalli [1]). I colori della veste dell'Aurora, e la forma stessa dell'acconciatura, il modo come sono ideati il carro, il Crepuscolo e, se non tutti, altri elementi della prescrizione di Annibal Caro nell'affresco di Guido consente almeno di credere che ai consigli del famoso letterato egli, in buona parte, si attenesse. Per quel tanto almeno che la tradizione caraccesca a cui era ritornato volentieri, e la sua natura lo consentivano.

L'opera fu ammiratissima. E lo è tuttora se J. Burckhardt, non certo disposto ad ammirare il Seicento, la disse l'opera più perfetta degli ultimi due secoli [2]). Essa è la creazione di un'ora felice che Guido non trovò più e che lo mette a pari dei maggiori artisti del Rinascimento, per dirla con Max von Boehn. La classicità circostante, il luogo in cui il palazzo era, allora allora, sorto — le Terme Costantiniane — il desiderio di soddisfare al nobile committente e alle esigenze dei dotti, indusse il dolcissimo pittore delle grazie femminili a dare un andamento classico alla scena e una delicatezza un po' molle ma affascinante alle figure muliebri della piacevole composizione. Il pittore non mancava di esempi classici a cui ispirarsi nei vasi dipinti, nelle gemme e, pel gaio giro

[1]) G. Vasari, *Vita di Taddeo Zucchero.*
[2]) J. Burckhardt, *Le Cicerone*, Paris, 1892, II.

di fanciulle, nel bassorilievo delle così dette danzatrici Borghese. In una delle sue figure femminili, la prima della seconda fila, di cui non si vede che la testa volta in su, modello di perfetta bellezza classica muliebre, appare per la prima volta il tipo così detto della *Niobe* che si vuole attinto da Guido al noto gruppo ora a Firenze. E la cosa è possibile. Scoperto nel 1583, la fama del rinvenimento e della sua bellezza era ancor grande, quando il pittore bolognese, l'arte del quale era portata a questo tipo di bellezza muliebre, trionfava nell'Urbe. Egli la ritrasse con quella bellezza e con quegli occhi dolenti quale Dante la immaginò.

Il Guercino trattò lo stesso soggetto dell'*Aurora* nel casino della villa Ludovisi con maggior libertà di movimenti ma senza raggiungere il ritmo e l'armonia di Guido. L'*Aurora* guidesca è il trionfo della bellezza formale oltre il quale è la mollezza. La prima, da sinistra, delle Ore leggiadre della sua composizione — una giovinetta dal viso ovale, i lineamenti perfetti, la bocca e il naso un po' piccoli, l'aria pensosa — ripeté il tipo della così detta *Beatrice Cenci* della Galleria Barberini.

Nello stesso palazzo Rospigliosi il nostro ornò anche una piccola loggia ma insieme ad altri pittori. Immaginò un pergolato verde di fogliami e frutta, attraverso il quale si stende il cielo ravvivando la gaia decorazione con uccelli, farfalle, scimmie, api, ragni: e, negli interstizi, collocò putti con vasi di fiori, di una gaiezza e una civetteria tutta sua. E nel 1610 compiva un'altra opera pur notevole: gli affreschi della cappella pontificia nel palazzo del Quirinale, che aveva forma a croce greca con cupola. Sembra ch'egli dirigesse il lavoro complesso al quale furon chiamati altri bolognesi (ché la loro scuola trionfava oramai su tutte): Antonio Caracci, il Campana, l'Albani, il Lanfranco, il Cavedoni. Sull'arco trionfale collocò Dio

padre con una gloria d'angioli, nella cupola l'*Assunzione della Vergine,* negli spicchi e alle pareti Patriarchi e Profeti ottenendone un complesso superbo per decorazione, maestà, colore, mentre le tre istorie di Maria Vergine nelle tre lunette rivelan l'intima grazia di atteggiamenti e di visi cara al pittore. La scena della piccola Maria in atto di cucire (e il motivo ritornerà in quella così detta *Scuola di cucito* piacevole, luminosa ch'è nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietrogrado con una replica libera della *turbantina*) piacque su tutte per certo spirito sbarazzino di modernità ch'era fra i canoni della scuola bolognese. Fra gli ammiratori fu il Goethe. Che avrebbe detto Annibale Caracci, geloso dei rapidi guadagni di Guido, se avesse saputo che quei dipinti furon pagati 600 scudi e che altri 400 egli ne chiedeva? E che l'ammirazione dei Romani, a incominciar dal Papa, non ebbe confini ? Ma che importavano a messer Guido, arrivato ormai all'apogeo della gloria, i mormorii degli invidi, i tentativi a lui contrari dei colleghi ? Nella cappella del palazzo del Quirinale un'altra opera rivela il pennello del pittore bolognese : l'*Annunciazione*. La mite figura della Vergine, ammantellata, le braccia conserte s'inginocchia davanti a quella dell'Angelo dalle ampie vesti ancor scomposte dal volo con cui è disceso fino a Lei, per darle la lieta novella, mentre tiene il giglio nella sinistra e accenna con la destra il cielo dove una fila d'angioletti si librano danzanti seguendo in curva la centinatura del quadro. Dipinto delicato, mite ma nel consueto repertorio del Nostro. Intanto il cardinal Maffeo Barberini cantava in poesia le opere del pittore bolognese al quale, per di più, Paolo V, fatta costrurre nel 1611 dall'architetto Flaminio Ponzio una cappella dedicata alla Madonna di San Luca, destinata a suo sepolcro ornandola dei più ricchi marmi — lapislazzuli, diaspri, agata — ordinava gli affreschi per ornarla insieme al ca-

valier d'Arpino e al Cigoli. Guido prese il Lanfranco come aiuto, lavorò di buona lena e vi ebbe 100 scudi il mese.

Benché la superficie nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore affidata al suo pennello non fosse felicemente illuminata se pur vastissima, il maestro l'ornò con la consueta scioltezza e diligenza; con l'arte sua squisita che ancora non conosceva deficienze. E vi svolse le *Istorie di San Giovanni Grisostomo* a cui l'angelo riattacca la mano tagliata e di *Sant'Idelfonso* vestito dalla Vergine della casula da lei fatta. In un ovale dell'arco rappresentò lo Spirito Santo fra glorie d'angioli fiancheggiati da Santi della Chiesa greca. Ai lati della tomba di Paolo V stese due *Istorie della vita di Maria* e le immagini di San Francesco e di San Domenico. Si racconta che, insistendo il Papa perché egli affrettasse il lavoro e promettendogli, in più del compenso, una catena d'oro, Guido gli rispondesse non esser egli un cavallo da corsa di cui premiare la velocità. Ma, annoiato da queste ripetute sollecitazioni, dalle punture degli invidi, dai tentennamenti del Tesoriere papale, improvvisamente egli ritornò a Bologna.

Capitolo V.

IL SECONDO PERIODO BOLOGNESE; NUOVI CAPOLAVORI.

Qui ci convien riprendere la narrazione sulla guida del Malvasia, delle cose bolognesi ben informato perché vi era testimone. Se crediamo dunque a lui, messer Guido si mostrò subito disgustato del modo com'era stato trattato a Roma. Convien credere purtroppo che il grande artista, che fino allora era pur stato trattato meglio di tutti, non ne fosse ancor contento e il desiderio d'arricchire lo assillasse. Forse il suo tenore di vita era superiore ai mezzi suoi. Fatto è che alle sue lamentele in risposta alle congratulazioni dei concittadini per le sue vittorie romane, seguì l'intenzione, in parte realizzata, di darsi al facile commercio antiquario, nel quale più d'uno s'era alla svelta arricchito. Un suo appartamento, in casa dei Manzoli in parrocchia di San Pietro, s'era presto riempito di quadri e di anticaglie portate da Roma. Ma il buon Dionigi Calvärt, l'antico maestro di Guido e a lui sempre affezionato, lo rimproverava di distrarsi a quel modo a lui poco conveniente. Il Nostro, al solo dubbio emesso per pungerlo nel vivo, ch'ei non osasse, in patria, competere coi maestri in voga — Lodovico Caracci, il Brizio, il Garbieri — si scosse dalla torbida ignavia del momento e riprese, da par suo, i pennelli.

E il biografo ricomincia l'enumerazione dei dipinti suoi. Per primo egli ricorda — ma accennandolo in modo

da non comprendersi se allora o prima Guido l'avesse eseguito — la solenne composizione del San Pietro seduto, in ampio manto giallognolo, in atto di ascoltare San Paolo, che, vestito di manto rosso, gli sorge dinnanzi; oggi nella Galleria di Brera, cui provenne, nel 1811, da quella Sampieri « dove era riguardato — scriveva il Gironi — con una specie di venerazione e quasi come un miracolo dell'arte » [1].

È verosimile che il forte dipinto appartenga a quel periodo. V'è, per quanto attutito, un ricordo del modo potente di diffonder le luci radenti a dar volume ai corpi in ombra proprio al Caravaggio che il pittor bolognese aveva ammirato nell'Urbe. E per la stessa ragione ci conviene ricordar qui la scena della *Fuga in Egitto* del Museo di Bruxelles, con le figure non intere di San Giuseppe che addita, nella mezza luce fredda, la via alla Vergine la quale stringe a sé il Bambino fasciato strettamente, che dorme. Le luci fredde, le carni anemiche più che Guido non amasse anche dopo, lascerebbero sospettare l'intervento di Simone Cantarini coloritore sulla guida del maestro. Le luci radenti e il nome del Cantarini fa pure ricordare la *Susanna* seminuda, poco più che a mezza figura, ammirata da due vecchioni illuminati da luce di striscio da tergo; dipinto guidesco della Galleria degli Uffizi degno del maestro nella fattura delle due teste asciutte, ferrigne dei vecchi e nella morbidezza del nudo femminile. Ma il viso duretto della donna, ricorda Simone da Pesaro che forse aiutò il maestro anche qui.

Il biografo ricorda che, in quel tempo, Guido Reni dipinse *mezze figure* rapidamente, una *Madonna col Bambino con una rondine appesa a un filo* « lavorandole di botte, di tratti, con certa sprezzatura da gran maestro,

[1] F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1908.

creduta nuova perché non usata nella scuola di Roma e nella Lombardia; ma qualche volta praticata dal Tintoretto ed appresa da lui parimente nella rivoluzione di que' freschi della Cappella di Monte Cavallo». E «posesi poscia a finire gl'Innocenti per la cappella de' signori Conti Berò in San Domenico, per cento scudi». Fu questo il capolavoro del pittore in riguardo all'eccezionale sentimento drammatico che seppe imprimere alla scena.

In una non grandissima tela con sole sei figure di donne con le loro piccole creature, e con due soli manigoldi col pugnale alzato a colpirli, il maestro raggiunse un tal grado di movimento e di agitazione che il quadro sembra popolatissimo. Uno sgherro rincorre una delle infelici donne che fugge col bambino fra le braccia e si volge atterrita sentendosi afferrata per le chiome, mentre due compagne si danno alla fuga dalla parte opposta. Il centro della tragica scena è occupato dal gruppo, pieno di vibranti contrasti, di un manigoldo in atto di colpire un fanciullo che la madre implorante si studia di difendere; accanto a lei una compagna caduta sorregge la propria creatura sulle spalle. Ma l'attenzione è subito richiamata dalla magnifica figura della donna nel centro del primo piano della composizione: nobilissima immagine della rassegnazione alla volontà divina. Dinnanzi a lei, gettati in terra in un atteggiamento non si sa se più naturale che plastico, giacciono i suoi due pargoletti nudi nel sonno tranquillo della morte. In alto due angioli con fasci di palme del martirio si dispongono a gettarle sui piccoli martiri. Mai l'arte composta, volutamente plastica di quel tempo aveva raggiunta tanta bellezza di espressioni, tanta nobiltà di atteggiamenti. Guido Reni — per dirla col Cantalamessa — «seppe trovare forme bellissime d'una bellezza che non era ancora nelle conquiste dell'arte». E ancora: «guardate alcuni pezzi della *Strage degli Innocenti*, special-

mente le due donne poste sul dinanzi e i due putti trucidati, e ditemi se mai pittore con sì elementare semplicità di mezzi poté conseguir tanto » [1]). Lo scrittore pensò giustamente che nel tipo della dolcissima madre dolorante, gli occhi volti in su al Cielo, sua estrema speranza, il pittore avesse presente la classica *Niobe* il cui tipo, così bene adatto all'arte propria che unisce il sentimento interno alla bellezza esteriore, s' indurrà a introdurre ancora ne' suoi quadri.

La *Strage degli Innocenti* fu ammiratissima, cantata dai poeti, copiata un numero straordinario di volte a Bologna e fuori. Il Cavalier Marino esclamava :

> O nella crudeltate anco pietoso
> Fabbro gentil, ben sai,
> Ch'ancor tragico caso è caro oggetto,
> E che spesso l'onor va col diletto.

E se i fedeli ammiravano, commovendosi, la scena, i pittori lodavano, fin da allora, il colorito chiaro, luminoso, l'atmosfera che circola fra le figure, la morbidezza delle carni rosate.

Di Caravaggio, dal quale, come fu ben detto, il nostro bolognese aveva desunta l' esteriorità dell' arte, con lo spirito, non c'è più ormai nessun ricordo. Perché « l'ingegno di Guido era fatto per amar la luce nelle armonie blande e per intendere quant'efficacia di poesia si possa trarre dalle dolci degradazioni con cui essa si sparge sulle varie cose » [2]).

Un'opera più grandiosa, almeno nelle proporzioni e nel suo carattere decorativo, gli era stata commessa dai Padri di San Domenico : la decorazione della cupola sull'arca nella cappella del Santo. La fama e la ricchezza del

[1]) G. Cantalamessa, *Conferenze d'arte*, Roma, Stock, 1926, ill.
[2]) Cantalamessa, op. cit.

luogo eran degni di Guido. Riedificata con rara grandiosità nel 1596, su disegno di Floriano Ambrosini, ricca di marmi e di belle linee architettoniche, sormontata da una svelta cupola a doppie lesene, la cappella attendeva l'opera di un grande pennello che ne ornasse la parte più nobile, se pure meno illuminata: il catino dell'abside. Il pittore, con grandiosità d'idee e ispirandosi alla gran fama che il Santo godeva nel mondo dei fedeli, immaginò San Domenico trionfante, nell'ascesa al Cielo, fra Gesù e la Vergine che lo accolgono nella luce dorata del Paradiso, mentre gli angioli, più sotto, suonano i loro celesti strumenti. Il colorito è forte, potente, oggi anche un po' oscurato, ciò che accresce la pesantezza del manto nero del santo che due angioli tengono aperto a mostrare la gran tonaca bianca che lo riveste. Le carni, di toni caldi, oggi un po' bruciati, le forme dei maschi, vigorosi angioloni suonanti, l'ampio muover dei panni (che tuttavia, secondo il Malvasia, trovaron critici tra cui Lodovico Caracci) contribuiscono a dare un effetto, certo voluto, di potente grandiosità, meglio che di grazia, che non era il caso. Ma i corpi e i visi degli angioli son pur fra le cose più delicate che il gran mago della pittura ci abbia lasciato. Domenichino, nel 1612, scriveva a un cardinale di aver veduto le opere del gran Guido, in San Domenico, che gli parvero cose celesti, paradisiache!

Vi stava Guido ancor dipingendo quando gli vennero da papa Paolo V inviti per ritornare a Roma a' suoi servizi. Il cardinal Legato che gli trasmise l'invito fu poco bene accolto dal pittore, memore di certe esosità del Tesoriere papale, cosicché il Legato, uomo impulsivo («di natura alquanto ignea e subita» lo disse argutamente il Malvasia) gli minacciò il carcere. E ci volle la pazienza e la signorilità del marchese Facchinetti, uomo di fiducia del Legato, a far comprendere a costui che l'artista non meri-

tava catene se non per offrirgliele d'oro, ma rispetto e onori. Cosicché messer Guido, saputo per di più che onori e un assegno di ottanta scudi ogni due settimane « oltre la solita parte e provvigioni » lo attendevano alla Corte, se ne ritornò a Roma. Questa volta il pittore fu accolto come un antico trionfatore. Un corteo di cardinali e principi con le loro vetture gli andò incontro a Ponte Molle. E il Papa, assicurandolo della sua rinnovata benevolenza e delle più arrendevoli condizioni a suo riguardo anche da parte de' suoi ministri, gli diede le somme volute pei lavori passati, alloggio, carrozza, commestibili e vini della cantina pontificia. Riprese Guido allora la decorazione della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, finita la quale l'ammirazione per l'artista bolognese si rinnovò. Il cavalier d'Arpino soleva dire ch'egli dipingeva da pittore ma Guido da angelo!

In quel torno di tempo messer Guido s'accinse anche ad affrescare, con Paolo Brill già suo collega di lavoro altra volta, in Santa Cecilia in Trastevere dove fin dal 1599 il cardinal Sfondrati aveva accolta la salma della Santa. Brill avrebbe dipinte le decorazioni e i paesaggi, Guido la scena del martirio di Santa Cecilia sull'altare : opera che da non molti — per la debolezza sua — è attribuita piuttosto agli scolari che al maestro.

Nel 1613 s'iniziò la fabbrica della chiesa di San Carlo ai Catinari. Domenichino vi decorò, col Lanfranco, gli spicchi della cupola e Guido la facciata, rappresentandovi il santo titolare in preghiera. Ma poiché le intemperie la guastavano, la pittura fu staccata di là e posta nel coro della chiesa.

In Santa Trinità, costrutta nel 1614 dai Pellegrini, rappresentò un Dio Padre nella cupola.

Ma le diatribe per via dei compensi, che il maestro esigeva alti e che al Tesoriere parevano eccessivi, risor-

sero. Così che l'artista «improvvisamente se ne partì, tornandosene in patria a godere la sua quiete e libertà». Possiam credere che questo avvenisse nel 1615 o all'inizio del 1616, se a Bologna si mise all'opera grandiosa dell'esecuzione del quadrone per l'altar maggiore dei Mendicanti che si sa vi fu posto il 4 novembre 1616. La commissione gli era venuta dal Senato. I cui *Diari* a c. 97*r*, ricordano infatti *la pittura della tavola a Guido Reni cittadino di Bologna pittore principalissimo a questi tempi, con ordine che vi dipingesse la Madonna della Pietà per la chiesa del Senato de' Mendicanti che fu poi giudicata da ogn' uno di molta bellezza* [1]). E l'opera procurò a lui i consueti successi morali e finanziari: le lodi universali, anche dei colleghi e 450 ducati d'oro dai committenti, i magistrati di Bologna, che, per di più, regalarono al maestro una ricca collana d'oro.

L'enorme tela, a olio, alta ben metri 6,77 e larga 3,43, oggi troneggiante nella vasta sala di Guido Reni nella R. Pinacoteca, era stata lungamente studiata dal pittore. La eccessiva, inusitata altezza del dipinto, le necessarie proporzioni colossali delle poche figure, la volontà dei committenti di avere la scena divisa come in due parti — al sommo la Pietà col corpo di Gesù steso e la Vergine accanto e in basso tutte le figure dei Protettori della città, — indusse il pittore a varie composizioni preliminari di cui ci rimangon le incisioni tratte dai bozzetti originali e a vari tentativi anche prospettici. Abbozzò di chiaroscuro le principali figure dei protettori per vederne l'effetto sul posto. E finì col comporre due vere e proprie scene sovrapposte. Nella superiore è steso sul sudario il lungo stecchito corpo del Signore in un completo abbandono che rivela lo studio diretto del cadavere. Dietro sorge, alta,

[1]) Archivio di Stato, *Diari del Senato*, vol. 1555-1635, c. 97 *r*.

solenne, il viso ispirato al Cielo, la Madre, non più giovane, l'aria stanca, fra due grandi angioli piangenti: nel fondo si ergono, ai lati, due rive montuose su una delle quali le croci. Nella metà sottostante sono i cinque protettori di Bologna: San Carlo tutto compreso nell'adorazione del piccolo Crocefisso ch'ei tien fra le mani, è nel centro fra San Francesco in estasi e San Domenico leggente sul gran libro; in secondo piano il vecchio San Petronio in ampio piviale, inginocchiato e il vigoroso San Procolo, soldato romano, entrambi sul davanti. Ai loro piedi è Bologna turrita. Sotto i gradini sui quali stanno i santi quattro angioletti — sola nota gaia fra tanta severità — scherzano con gli attributi dei Santi. Se pur rimane, pel gusto nostro, incomprensibile il fatto come l'artista dalle cento risorse abbia rinunciato a collegare la scena superiore con la inferiore, dividendole bizzarramente con quella linea arcuata del terreno come tagliato da un coltello, è certo che il quadrone giustifica le lodi antiche e le moderne dei più ostici ammiratori di quell'arte e di quel periodo. Mostrò Guido, scrive il Malvasia riassumendo il concetto de' suoi contemporanei, com'egli sapesse, volendo, levarsi dal grazioso « e dar nel fiero » con quelle grandi figure che « hanno un rilievo e danno in un tal terribile che atterriscono; oltre che l'espressioni e gli affetti non possono bramarsi più proprie e significanti ». L'opera più monumentale della scuola bolognese la disse il Janitscheck. Magnifica per la potenza dell'effetto dovuto alla simmetria dei due gruppi la disse il Burckhardt, ammiratore della bellezza di Guido. Se ogni particolare, ogni movimento delle pieghe nobilissime provan lo studio incessante per una ricerca infaticabile di quella ammirata bellezza, la grandiosità delle figure e specialmente del potente San Procolo, prova pure un ricordo di Michelangelo, curioso pel Nostro e interpretato con felice misura.

Da Genova veniva al maestro bolognese la commissione per un quadro d'altare con l'Assunta e gli Apostoli. L'artista ne chiese e ottenne mille scudi benché Lodovico Caracci si dicesse disposto a eseguirlo per la metà. Ma la maggior fama del Reni indusse i committenti a sceglier quest'ultimo. E l'opera fu degna di lui. Narra il Malvasia — che n'ebbe certo vivo ricordo intorno a sé — che quando il quadro fu esposto nello studio del pittore, la folla ammirata, entusiasta fu grande. Lodovico Caracci, sempre onesto e sano artista, fu tra gli ammiratori. I pittori ammirarono senza riserve e il vecchio maestro di Guido, il Calvärt, esclamò commosso: «siano benedette le tue mani, o Guido!». Perché l'opera è veramente tale da muovere, anche oggi, e con tanto susseguirsi di mode e di tendenze artistiche, all'entusiasmo.

Il quadro, ora nella Chiesa di Sant'Ambrogio a Genova, presenta la Vergine seduta fra le nubi sorretta e circondata dagli angioletti e fra essi qualcuno di quei formosi angioli adulti di cui Guido aveva il segreto.

La Madonna, a braccia conserte, il capo volto in su è già dimentica delle cose della terra [1]). In basso gli Apostoli, agitati, commossi, si additano fra loro la tomba vuota mentre il più vecchio, magnifica figura vibrante di contenuto sentimento, come quello a cui è fatta la grazia di vedere il miracolo, s'inginocchia, commosso, estasiato, le braccia aperte, il volto scarno incorniciato di incolta barba bianca, volto in su, all'Assunta. Nello sfondo s'apre l'orizzonte luminoso. Rappresentò certo una ragione del successo di allora la sincerità con cui soprattutto la scena riproduce l'ingenua tumultuosa meraviglia degli Apostoli che — men che San Pietro — non si avvedono della presenza dell'Assunta, ignota ai loro occhi ancor profani, già volata in

[1]) Nella Galleria di Vienna si conserva una replica di bottega del gruppo dell'*Assunta*, e in quella di Weimar un disegno variato.

cielo. Ma Guido ricordò certamente, nel comporre il suo, l'analogo soggetto di Annibale Caracci nel quadro oggi nella Galleria bolognese. Anche in quest'ultimo il solo San Pietro s'avvede del miracolo benché si esprima più tumultuosamente, e anche qui la disposizione generale e alcune figure sono compiute nello stesso modo. Ma Guido seppe dare il voluto distacco fra la parte terrena e la celeste e più pacata maestà alla gran scena. In questo sentimento di naturalezza — o, se si vuol essere più precisi — di verosimiglianza, a dispetto di canoni artistici e di scuole, consiste una delle ragioni del successo della scuola bolognese: scuola sincera per eccellenza per quel che tocca i moti dell'animo anche se, nella esteriorità, concede alla ampollosa moda trionfante.

Un dipinto che il Reni eseguì per la famiglia Leoni che lo destinava al proprio altare in San Tommaso in Strada Maggiore, con le figure di San Girolamo e di San Francesco, andò purtroppo a pezzi. Il commentatore del Malvasia ne vide un frammento con la testa di San Francesco nella quadreria Salina. In 27 giorni eseguì un quadro, per l'altare maggiore della Trinità di Ponte Sisto, inviato a Roma dov'è tuttora sull'altar maggiore e rappresentante la Trinità: e là finì anche il quadro con San Paolo eremita e Sant'Antonio. Dopo questi il biografo ricorda — e possiam credere sia infatti di quel torno di tempo — la *Crocefissione* pei Cappuccini di Cento che Guido, per devozione, aveva per metà donato loro, mentre l'altra metà fu compensata da un mercante Boselli. Opera magnifica (oggi nella Pinacoteca di Bologna) per la delicatezza del modellato nell'esile asciutta figura del Redentore, dei visi della Vergine e di San Giovanni ritti in piedi, solenni, sconsolati ai lati della croce che la Maddalena, abbattuta, abbraccia ai piedi; la scena ha uno sfondo tenebroso, notturno, pieno di mistero. È difficile immaginare maggior

sprezzo per le ampollosità formali care al Seicento. V'è in quest'opera (purtroppo oggi ottenebrata nei toni) la casta purezza di un Quattrocentista. Il tipo moderno del Crocefisso accettato dalla Chiesa, caro ai fedeli, incominciò con quello. E Guido lo ripeté con successo sempre crescente nel quadro della Galleria di Modena — tutto chiaro, luminoso, imponente nella sua solitudine del Golgota — nel quadro della Pinacoteca di Lucca nel quale appaiono San Giovanni e Santa Caterina, figura un po' imbambolata la prima se pur non priva di nobiltà [1]). Qualche replica, e numerose copie dei seguaci moltiplicarono, popolarizzarono il delicato soggetto.

Fra « le tant'altre pitture private, ancorché insigni che dopo fece e che meritarono le lodi de' primi poeti di quel secolo », il biografo ricordò « il bellissimo Apollo e Dafne celebrato dal Marini.... la gran Madonna de' Signori Marchesi Tanari, che finì a Londra, li quattro quadri rappresentanti in due muscolose figure, maggiori del naturale, quattro delle fatiche gloriose d'Ercole pel Serenissimo di Mantova, la Venere del Duca di Baviera, l'Europa del Re d'Inghilterra, le tre Grazie coronanti Venere per lo Duca di Savoia » [2]). Le quattro scene d'Ercole, dopo il sacco di Mantova passarono al Louvre, a Parigi. Rappresentano *Ercole che atterra l'idra di Lerna, Ercole e Acheloo, Dejanira e il centauro Nesso, Ercole sul rogo*; quattro grandi quadri (alt. m. 2,60) accanto ai quali fa figura un'analoga grande scena pur di Guido: *Il ratto di Elena*, già nella collezione del duca di Penthièvre. I dipinti son vivaci di trovata e di atteggiamenti. Ma la scena del ratto di Dejanira trionfa su le altre per potenza e vivezza di colore caldo, acceso, quasi che Guido avesse voluto avvicinarsi

1) Nella collezione di Weimar è un disegno del maestro sul torso del Crocefisso.

2) MALVASIA, op. cit.

alla maniera di Guercino, allora tuttavia ancor giovane seppur già famoso e, a Roma stessa, apprezzato e caro al Papa. Le altre scene delle fatiche di Ercole son piuttosto fredde d'intonazione e men piacevoli. Nel gruppo ricordato, il Centauro, dal giovanile torso squisitamente se pur troppo anatomicamente modellato, regge, tutto festoso, la spaventata Dejanira che, discinta le vesti agitate nella corsa pazza attende invano aiuto dall'alto. Il pittore di sacre immagini s'è fatto gaio cantore della allegra mitologia. Nel 1633 il *Ratto di Elena* di Guido fu lodato in italiano e in latino [1]). Vi è detto che fu « originata pel regno della Francia » che in quel quadro il pittore superò sé stesso, e l'Achillini, da Parma, si unì al coro degli alti elogiatori bolognesi che, dinnanzi all'opera che ci lascia freddi ma che allora rispondeva a tutte le esigenze delle accademie letterarie, non vollero lasciarsi scappare la bella occasione per dar novella prova di loro virtuosità canora. Ma nel *Ratto di Elena* è ritornato purtroppo all'accademismo antico. Il gruppo coi bel Paride guerriero che tien per mano la bella regina, tranquilla e lieta (Menelao è lontano) seguìta dalle ancelle (una delle quali è la *turbantina* ben nota e ripetuta nel repertorio guidesco), parrebbe una scena di nozze classiche serene se un Amorino, sul davanti, non accennasse con aria furbetta ai due giovani seguìti da un moretto che tiene al laccio una scimmietta in atto di avventarsi a un cagnolino. Di quel tempo dev'essere la scena di *Rebecca al pozzo* in atto di porger gentilmente la brocca d'acqua al servo di Abramo tutto lieto della promettente accoglienza. Fra le giovani e belle amiche di Rebecca ritorna la formosa turbantina. Sono due scene tranquille, serene e piene di luce. In altro soggetto biblico, in un quadro della Galleria di Dresda — Semiramide in atto di accogliere Nino e di

[1]) *Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune Compositioni nate a gloria d' un ratto d'Helena di Guido,* In Bologna, Per Nicolò Tebaldini, 1633.

porsene in capo la corona — le due severe figure sotto la tenda cupa hanno bagliori forti ancora caravaggeschi e una nobiltà grande d'espressione. Il maestro che par uniforme, sapeva far vibrare le più diverse corde del suo strumento.

In altro quadro del Louvre, Davide, seminudo, in piedi, è appoggiato a una colonna, le gambe incrociate, uno strano berretto piumato sul capo e reggente, col braccio teso, l'enorme testa di Golia. Il quadro proviene dalla collezione di Luigi XIV [1]) e la figura — grande al vero — del giovane è dolce e molle ma leziosa per tanto eroe.

Invitato dal Duca di Mantova a eseguire presso di lui certi affreschi vi mandò i fidati allievi Gessi e Sementi. Andò invece, nel 1620, a Ravenna, chiamatovi dal cardinale Aldobrandini con lettere insistenti (che il Malvasia conservava), ad affrescarvi la cappella del Sacramento, nella Cattedrale costrutta nel 1612 su disegno di Carlo Maderna [2]), e insieme a un compagno, il Marescotti « uomo facile e risoluto », al Sementi e al Gessi che eseguivano sui disegni del maestro, dipinse la cupola, le pareti laterali e il quadro principale rappresentante la *Raccolta della manna nel deserto* « concerti di figure così ben aggiustati, idee così nobili, espressioni così proprie ed affettuose ed eseguito il tutto con un colorito così vivace e ghiotto, che vi ebbero a trasecolare quei popoli, non avvezzi per l'addietro a così dotta e insieme vaga maniera ». Vi rappresentò — oltre la detta scena sull'altare — l'incontro di Abramo con Melchisedec nella lunetta e nel tondo della cupola il Salvatore del Mondo fra un coro d'angioli. Il Janitschek [3]) con buoni argomenti attribuì al Sementi le figure dei Profeti, le Alle-

[1]) G. Lafenestre, *Le Musée National du Louvre.*

[2]) C. Ricci, *Guida di Ravenna*, Bologna, Zanichelli, 1900.

[3]) Janitschek, *Die Malerschule von Bologna* (*Kunst und Kunstler*, Lipsia, 1879, II, 3).

gorie delle Virtù e la scena di Elia nel deserto. Colà la laboriosa e — a quel che pare — allegra brigata di artisti bolognesi lavorò tranquillamente.

Ma non così doveva accadere a Napoli dove Guido Reni nel 1619 fu chiamato a dipingere la cappella del Tesoro nel Duomo, ricca di marmi e di preziosità, dove, fin dal 1612, il cavalier d'Arpino aveva lavorato abbandonando però il lavoro per le lotte contro gli artisti del luogo. Benché Guido vi fosse aspettato come un principe, con ottime condizioni (una casa acquistata pel suo soggiorno là, 100 scudi per ogni figura grande al vero, di più per le maggiori e 130 ducati pel viaggio), con un contratto che gli indicava i soggetti da svolgere, tuttavia le rinnovate ire dei pittori locali capitanati dal Ribera e dal Cosenzio che aveva persino assoldato un bravo per ucciderlo, indussero il mite pittor bolognese a partirsene, lasciando a Napoli il Gessi. Ma anche questi, come il Domenichino che gli succedette, come il Lanfranco che, si disse, vi lasciò la vita avvelenato, furono obbligati, dagli odii locali, a interrompere il lavoro. Guido, memore degli antichi trionfi, andò a Roma, dove il 9 febbraio 1621, Gregorio XV, bolognese e fastoso mecenate, era assurto alla cattedra di San Pietro. Ebbe l'artista un incarico invidiato: di dipingere per un altare in San Pietro la scena di Papa Leone che induce Attila ad abbandonar l'Italia. Dietro un anticipo di 400 scudi si pose al lavoro. Qui il Passeri ci parla dei primi dissapori fra il Papa e l'artista, lungo a lavorare. E poiché coincidono coi primi accenni del Malvasia al triste vizio del giuoco che s'impossessò di Guido, possiam trovare, in esso, la ragione delle lungaggini dell'artista. Il pittore dovette restituire l'anticipo benché i debiti di giuoco incombessero. Fece coprire la parte fatta del dipinto e nella primavera del 1622 ritornò a Bologna. Il dipinto fu poi sostituito dal rilievo in marmo dell'Algardi. In patria,

morti il vecchio Calvärt e, tre anni prima, Lodovico Carracci, nessuno poteva competere con lui. Il 30 aprile di quell'anno faceva contratto con l'Arte della Seta per dipingere un *San Giobbe* con molte figure.

Il quadro ebbe una triste fine: andò smarrito o distrutto e solo ce ne rimane una stampa del Mitelli e, nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietrogrado, uno schizzo ricordato dal von Boehn ma non dal ricco catalogo-albo di quella Galleria del 1912. Il pittore aveva rappresentato il Santo in trono in atto di accogliere i doni dei fedeli.

In quell'anno 1622 era in Italia Van Dijck, che avvicinò forse Guido Reni, a quanto suppose von Boehn che vide in alcune teste del Redentore e in putti del fiammingo il ricordo dell'arte mite del bolognese. Ma la cosa non è accertata. È tuttavia verosimile che il giovanissimo pittore fiammingo non rimanesse insensibile all'arte di Guido che, in certe mollezze delle belle carni femminili, nel dar volume e rotondità alle forme, s'avvicinava qualche po' alla sua. La *Sacra Famiglia* di Van Dijck della collezione Kann di Parigi — per Max Rooses dipinta in Italia [1]) — la figura di Maria, la testa volta in su, le braccia aperte in atteggiamento desolato nella *Crocifissione* in San Michele a Gand (del 1629-1630), il *Cristo in croce* del Museo di Anversa, nel cielo nuvoloso sul Golgota, con quell'intonazione fredda del corpo come nel compagno di Guido ch'è a Modena, i suoi putti ottimisti e allegri dei primi quadri, la Maria dietro il *Deposto* di Anversa tanto affine a quello trionfante nel quadrone guidesco dei Mendicanti presentan forse solamente ricordi occasionali?

Quanto a Rubens — che Guido, s'è visto, conobbe certamente nei primi anni del Seicento a Roma — avvenne il caso inverso. Il pittore straniero influì, se pur fugace-

[1]) Max Rooses, *I capolavori di Antonio Van Dijck*, edizione italiana curata da C. Ricci, Milano, Hoepli, 1901.

mente, sul nostro: non il nostro su quello. Come negare certo spirito «alla Rubens» nel piccolo atticciato *Bacco* di Guido, la testa abbondantemente cinta di pampini, della Galleria di Pitti? e nell'altro in atto di bere della Galleria di Dresda? e soprattutto nella formosa così detta vecchia balia di Guido della Galleria di Bologna? Dipinto forse intorno al 1610 (la donna dimostra men che sessant'anni) il ritratto, di rara bellezza d'esecuzione che di Guido ha tuttavia la tavolozza tersa, luminosa, la tecnica personale, ha sempre fatto ricordare Rubens ai visitatori colti che tuttavia all'arte del bolognese non si sian dedicati in particolar modo. Ma presto il nostro abbandonò quella corrente dalla sua naturale troppo lontana.

E vien qui opportuno dire che non è possibile condividere l'opinione di Max von Boehn che il ritratto manchi nell'opera di Guido, e quella di Schmerber [1]) che non gli appartenga il ritratto della madre della Galleria bolognese. Gran mercé se gli si concede l'autoritratto degli Uffizi nel quale egli si ritrasse — la testa nobile quasi di fronte, baffi e pizzo quasi bianchi, l'occhio attento, arguto, un cappellone a larga tesa, un ampio collettone bianco rovesciato sulle spalle — quale lo ricordano i biografi: fine e aristocratico di viso, accurato, ancor piacente, elegante. Più tardi perdette quelle ultime grazie e gli zigomi gli si accentuarono, le rughe, com'è naturale, si moltiplicarono, gli occhi s'infossarono, stanchi, nell'orbita profonda, quale ce lo presentò, con cura infinita, il Cantarini nel ritrattino di Bologna. Suo — e come dubitarne? — è pure il ritratto del fondatore del collegio dei fiamminghi, l'argentiere Jacobs che i biografi ricordano [2]) e che la lunga tradizione,

[1]) Schmerber, *Betrachtungen über die italienische Malerei in 17. Jahrhundert*, Strassburg, 1906.

[2]) Recentemente concesso in deposito alla Pinacoteca di Bologna dal Collegio dei Fiamminghi.

gli inventari del luogo e la fattura non molto fine questa volta, ma che presenta le sue qualità più note, confermano suo. E gli appartiene altro ritratto di una dama — guasto da ritocchi purtroppo — della Galleria bolognese e, su tutti e indiscutibile, quello — amorosamente condotto — della madre del pittore. Il ritratto, ricordato anche dal Malvasia, proviene dalla famiglia dei marchesi Malvezzi, che ebber rapporti col Reni, e presso i quali il ritratto, per lunga tradizione, era tenuto quale opera del nostro artista. La dama, di aspetto severo, la fronte ampia, il naso diritto, gli occhi pensosi, che scrutan profondo, si presenta di fronte coi risvolti bianchi che si rialzan dietro a mo' di cappuccio a unirsi al velo vedovile fermato sulla testa e che si apre con due larghi sbuffi sulle spalle. Il colorito è chiaro, luminoso, terse son le pennellate sapienti anche nella parte del viso in ombra coi più delicati riflessi che tagliano e profilano il volto ossuto. La pennellata caratteristica di Guido s'è indugiata, con la luminosità grigio-calda a lui propria, con amore filiale a creare un capolavoro di sentimento e di finezza.

Suo e ricordato pure dal Malvasia è il ritratto del cardinale Bernardino Spada nel palazzo omonimo a Roma. Un po' troppo fermo nella posa il Principe della Chiesa (dal quale il pittore aveva avuto tanti aiuti) è seduto in ricca poltrona a molte borchie quali si vedono ancora nei vecchi palazzi bolognesi. Il berretto sul capo, la mantellina sul camice a pizzi ricchissimi il giovane cardinale, dai baffi a punta e il pizzo neri, guarda fisso lo spettatore e tiene nella destra la penna in atto di firmare un foglio sul leggio mentre la bella elegantissima mano sinistra, dalle dita grassocce, si abbandona mollemente sul bracciale della poltrona. Il colorito vi è luminoso, l'esecuzione è accurata nelle pieghe che si affondano e si rialzano lumeggiate sulle coste nel fare solito a Guido.

E son ritratti certo (non, l'un d'essi, come certa tradizione vuole, del pittore che aveva allora già 55 anni) quelli dei due martiri del pallione della peste (1630) di cui parleremo; e alcune teste segaligne, personali, di adulti di certi suoi quadri a soggetto religioso; e sicuramente il vecchio San Bernardo da Chiaravalle orante, della Galleria degli Uffizi, dal viso asciutto, superbamente modellato, con certo colorito luminoso che par preannunciare il Crespi e ch'è una delle cose più potenti ed espressive del Nostro, anche in quelle mani nodose dalle nocchie fortemente segnate, congiunte nella preghiera. Chiamato in Francia per ritrarne il Re « coll'offerta di mille doppie e mille altre pel viatico » rispose, è vero, non esser egli pittore di ritratti. Ma il Malvasia notò tuttavia che di lui « molti se ne vedono, come quello di sua madre, di un suo fratello, e un altro che paiono di Annibale Caracci: di Clemente, di Paolo V, di Scipione Cardinal Nipote, del Cardinale Sfondrato, del Cardinal Senesio, fatto per otto scudi li 17 novembre 1609, delli Cardinali Spada, Sacchetti, del Cavalier Marini e di Ferrante Carli donati loro: di Annibale Marescotti, di Giacomo Malvezzi e simili ».

Una riprova — e documentata — che Guido eseguisse ritratti fu richiamata dal Campori in base all'Affò [1]). È una lettera di Ferrante III Gonzaga Duca di Guastalla allo zio D. Vincenzo che gli annuncia l'invio del « ritratto della S. D. Artemisia (Gonzaga) che fu fatto da Guido Reni come V. S. Illustrissima sa ».

Nel 1623 i fabbricieri del Tempio della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, allora tutto in rinnovazione, si rivolsero anche a Guido Reni perché eseguisse il quadro dell'altare. Ma poiché nel contratto propostogli era inclusa un'impegnativa anche pe' suoi eredi in caso di morte sua,

[1]) G. Campori, *Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1855; Affò, *Storia di Guastalla*, III, 162.

egli lo ricusò aggiungendo fieramente che così usava fare con Principi e *se così li comoda li servirà*; se no, no *et se tutti gli altri corrono seco la fortuna così intende che faccino ancora codesti Signori*. Le parole erano fiere; ma i reggiani tennero duro. E la cosa non ebbe seguito [1]).

Nel 1627 Guido Reni doveva, suo malgrado, ritornare a Roma. «*Il Reni sta, fra pochi giorni, di partenza per Roma per ordine venutoli dal Nostro Signore*» scriveva il 12 gennaio di quell'anno Rinaldo Ariosti, da Bologna, al Duca di Modena [2]). E aggiungeva che le opere sue esulavan tutte da Bologna, che egli *da molti anni non faceva Accademia* e che dei suoi allievi preferiti il Sementi lavorava pel Cardinal di Savoia e il Gessi era infermo; così che egli non sapeva da chi farsi aiutare per un quadro voluto dai Cappuccini di Bologna. Era rimasta a Bologna l'*Assunta* di Guido, che da una chiesa di Spilamberto veniva portata a Bologna per essere venduta. Ma non volendo il Duca sborsare la somma richiestane, l'opera passò per altre mani per finire alla Galleria di Monaco [3]).

Il quadro, nel solito repertorio di Guido Reni del periodo più maturo, merita un cenno speciale perché da esso si diparte tutto un gruppo di motivi analoghi nella scuola bolognese fino al Settecento.

Ispirandosi nella figura della Vergine che salè al Cielo a un movimento del volo ch'era già del resto nella conquista dell'arte adottato da due grandi maestri precedenti, il Correggio e Tiziano, Guido Reni immaginò la Vergine a braccia aperte, le vesti agitate dal vento, sorretta dagli angioli due dei quali, di sotto, più anziani mostran qualche sforzo nel reggere il dolce peso: perché — lo ripetiamo —

[1]) Archivio di Stato di Reggio Emilia, *Recapiti alle Riformagioni*, 12 giugno 1623.

[2]) A. Venturi, op. cit., *Documenti*.

[3]) A. Venturi, op. cit., e Malmusi, in *Atti della R. Dep. di Storia Patria per l'Emilia*, II.

nell'arte bolognese il sentimento esteriore anche in un maestro che finì col rendersene schiavo, come Guido, non si disgiungerà dal naturalismo. La Vergine, dal viso ovale, pieno, gli occhi volti in su ripete il motivo ormai definitivamente accettato dal Nostro. Essa non figura più a mani conserte al seno, seduta tranquilla come nella gloria del quadro dell'Eremitaggio — di cui von Boehn pubblicò un bel disegno acquarellato ch'è nella collezione von Beckerath del Museo di Berlino — ripetuta in un dipinto dell'Accademia di Vienna, o pure a braccia conserte ma ritta in piedi, o a rappresentare la Concezione fra una bella ghirlanda di bambini come in San Biagio a Forlì. Ma, aperte del tutto le braccia, aspetta l'amplesso del Figlio in Paradiso. Il dipinto si svolge in forma prevalentemente rettangolare; ma sembra che il maestro l'avesse ideato anche a forma circolare con due angioloni suonanti ai lati e una ghirlanda d'angioletti a gruppi per qualche affresco, a giudicar da un disegno edito dal diligente von Boehn, e tolto dalla collezione di Weimar: al quale sono da avvicinare gli eleganti schizzi di angeli suonanti del Gabinetto delle stampe di Berlino. Nel ripetere — nel quadro oggi nella Galleria nazionale di Londra — lo stesso motivo, il maestro sovraccaricò la composizione di figure d'angioli alternando, secondo il suo solito, angioli adulti che suonan strumenti ad arco con angioletti che ricordano gli Amorini dei quadri mitologici, e diede alla Vergine aspetto più dolorante che gioioso e ne abbassò le braccia come alla dolente Maddalena.

*
* *

Per ritornare alle ricerche dei Principi Estensi è a ricordare che esse finalmente rimasero — e nel miglior modo — soddisfatte. Nell'inventario del 1688 della Gal-

leria, pubblicato dal Venturi, figurava un quadro con l'apparizione di Gesù alla Vergine genuflessa a braccia aperte con Adamo ed Eva e l'angelo con lo stendardo della Resurrezione nonché San Carlo « una delle più bell'opere dell'inarrivabile Signore, Guido Reni, per bellezza e vigore di contorni, erudizione di pieghe, venustà e nobiltà d'arie ne' volti, pastosità, tenerezza e forza insieme di colore et il profilo della B. V. è forse il più bello che sia mai stato fatto da nissun Pittore del Mondo ». Poi vi figurava un piccolo Bacco « grande quanto un bel puttinone vivo » coronato di pampini e d'edera con un ginocchio proteso, e in atto di bere e di rendere un bel vino rosso: oggi nella Galleria di Dresda, dov'è pur conservato il quadro precedente, opera chiara, luminosa, di bel sentimento nel viso stanco della Vergine degno del pensoso Tiarini e, nel tipo di Gesù, dal bel torso illuminato di striscio, con ricordi guercineschi.

Nel 1630 era dilagato in tutta Italia il terribile flagello della peste. Bologna vide scomparire pel morbo circa metà della sua popolazione. A ricordo del triste avvenimento, a ottener grazie dalla Vergine perché non si rinnovasse, il Senato — ce ne assicurano i *diari* del Senato presso l'Archivio di Stato e le cronache del tempo — ordinò a Guido Reni un gran pallio o stendardo su seta a forma di quadro, con le figure di tutti i Protettori della città imploranti dalla Vergine, seduta col Bambino fra le nubi, la cessazione del flagello, che il pittore ricordò, nel basso del grandissimo dipinto, col triste corteo dei monatti portanti i cadaveri degli appestati fuor della città.

L'opera apparve così smagliante di colorito, così vibrante di composta bellezza, che ne fu ordinata una copia a un pittorucolo, un P. F. Cavazza, per essere portata in processione in luogo dell'originale. Il quale venne collo-

cato e «con gran studio guardato» in una delle sale del Gonfaloniere di Giustizia, ammirato come una delle gemme della città: e ne veniva tolto per esser temporaneamente portato in San Domenico solo il 10 dicembre, anniversario del primo giorno in cui la città, in quel terribile 1630, non ebbe a lamentar vittime della peste. Vi accorrevano, in solenne corteo, il Legato, il Vicelegato, l'Arcivescovo, il Gonfaloniere degli Anziani e i magistrati, le compagnie delle arti, il clero, il popolo tutto. Oggi campeggia nel gran salone ottagonale dei Secentisti nella Pinacoteca della città, presso le colossali tele di Lodovico Caracci, dell'Albani, di Guercino, del Domenichino. E tutti li vince per quella atmosfera calda, luminosa che avvolge le figure e che i pittori invidiavano a Guido. Li vince per la chiarezza delle carni bianco-rosate in cui palpita la vita. Li vince per quel sentimento di grandiosa tranquillità che, senza bisogno di contorcimenti e di eccessivo muover dei panni, fa sembrar le figure più di eroi che di umani. Li vince per quella magnifica e non più da alcuno raggiunta compostezza della Vergine in una luce dorata che la indica Regina del Cielo. Il dolore e la fede avevan creato il capolavoro!

Nel 1630 Velasquez, ancora all'inizio della sua grande carriera, era in Italia e, sembra, conobbe il nostro pittore. Al quale, in quel torno di tempo, il Re di Spagna — che desiderava dodici dipinti dei migliori pittori, fra i quali fu compreso Guido Reni — commise il *Ratto di Elena* che l'artista eseguì ma senza ottenerne il pagamento. La corte spagnuola non vantava allora troppa puntualità nel mantener gli impegni assunti e il suo inviato, a Roma, moltiplicava le scuse per non pagar l'artista. Maria de Medici, ammirata di quel dipinto, lo voleva per sé, ma anch'essa non aveva i mezzi per acquistarlo. Così che il quadro fu ceduto ad altri, finché passando per le mani di

diversi proprietari, finì al Louvre, come s'è detto. Una copia di Giacinto Campana, ritoccata da Guido, rimase a Roma, nella Galleria Spada. Altri lo copiò nascostamente.

*
* *

Abbandonato l'affresco, il pittore moltiplicò l'attività sua in quadri da cavalletto per rispondere alle numerose commissioni, più disposto ormai a far denaro che a crear capolavori. Fra i richiedenti di opere di Guido Reni erano i Principi Estensi. Ma « tanta era la smania di privati e di principi di posseder quadri del grande pittore, che i venditori ne chiedevano prezzi favolosi » [1]). Nel 1627 al Duca Cesare, Rinaldo Ariosti proponeva un *San Giovanni Battista,* figura intera in piedi (v'è un *San Giovanni Battista* intero ma quasi seduto a un masso, attribuitogli nel palazzo Reale di Napoli, che rivela, nella testa almeno, intervento di aiuti), una *Santa Caterina,* un *Gesù Bambino dormiente* (e si pensa a quelli delle Gallerie di Napoli, di Vienna ecc.), una mezza figura della *Vergine adorante il Bambino* (un soggetto non proprio all'arte del Nostro al quale ne è attribuito uno, nel palazzo Silveri a Tolentino che par della Sirani), un *Amorino dormiente* (un bel *Cupido dormiente* è nella Galleria Corsini a Roma), una *Arianna* (e non farebbe meraviglia che, con la poca precisione degli informatori d'allora fosse invece un'Andromeda e in tal caso si penserebbe a quella della Galleria Rospigliosi se questa non rivelasse almeno l'aiuto della bottega), un quadro con « quattro figure d'Istoria, cavate da Ovidio, e cioè la contesa di Apollo e Pane alla presenza del dio de' Monti e del Re Mida » giudicato assai bello e

[1]) A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena,* Modena, Torchi, 1882.

che fu prescelto. « Francesco I non fu secondo all'avo nel ricercar con amore quadri del Reni ». Cornelio Malvasia nel 1633 gli scriveva: « Ho anche veduto il quadro del *San Sebastiano*, pittura di Guido ma fatta molti anni sono, d'altezza di tre braccia in circa o poco più.... stimato bellissimo », aggiungendo che era in vendita un *David* con la testa del Gigante assai più grande dell'altro e che tutte le opere di Guido eran stimate ad altissimo prezzo. Il Duca comprò il *David* per 275 ducatoni per la Galleria Estense da cui poi esulò più tardi. Nel 1635 gli si scriveva di una *Psiche* che il Reni forse dipingeva pel Duca e di un *San Girolamo*, grande al naturale, chiamato da un angelo presso una grotta e con un bellissimo paese. E vi si apprende che, più tardi, nel 1638, Guido Reni dipinse pel genovese Pier Maria Gentili una *Giuditta* e che il pittore aveva altri quadri quasi finiti nel suo studio: fra i quali un *Giudizio di Paride* e un'*Erodiade* che il Venturi pensava esser forse quella oggi nel palazzo Sciarra a Roma, « con sei figure intere » [1]).

Nel 1640 fu mandata una *Maddalena* di Guido a Modena. Di tutte queste pitture non si sa altro. Una *Maddalena*, a mezza figura, discinta, le chiome fluenti, le belle mani, una delle quali regge il vaso degli unguenti, strette al seno, bella opera tarda di Guido, è nella Galleria Liechtenstein di Vienna; una seconda, con varianti nelle mani, di rara bellezza formale, è al Louvre; un'altra, a due terzi di figura, di tre quarti, le mani strette, sconsolata, delicatissima figura di dolente, è nella Galleria di Genova; un'altra, a mezza figura, la delicata testa costantemente inscritta nell'ovoide perfetto, gli occhi volti in su, appoggiata al braccio, è al Prado, a Madrid; altre, probabilmente, altrove. Con lievi varianti ma un po' monotonamente ideate,

[1]) A. Venturi, op. cit.

volte in su, l'esile collo teso, il pittore ripeté a figurar come *Addolorate* (Galleria di Berlino, Galleria Corsini, Galleria degli Uffizi, Pinacoteca dei Concordi a Rovigo, qui più anziana delle precedenti), come *Cleopatra* (Galleria Pitti e Prado, l'una forse copia antica dell'altra), come *Lucrezia* (Prado), come *Sibilla* (Uffizi, Vienna, quest'ultima con l'usato turbante) ecc. Così come i vecchioni scarnificati, barbuti, lungochiomati ma ancor vigorosi e di cui Guido — che ne aveva ottimi modelli — molto si compiacque raffigureranno, a mani giunte o no, gli occhi volti religiosamente al Cielo, *San Pietro* (Eremitaggio e, a figura intera, inginocchiato, le braccia stese, a Pitti che, uguale men che nelle vesti, si muta in *San Filippo Neri,* cui appare la Vergine in un dipinto di Santa Maria in Vallicella a Roma nel quale il pittore o forse un suo aiuto si indugiò a decorare di ricami il piviale ricchissimo, elegante), *San Paolo* (Galleria Buonarroti a Firenze, di vigorosa fattura ma che ci lascia dubitosi) e, volto in giù, leggente, divien *San Giuseppe* in un vigoroso quadro di Brera, a Milano. E le belle teste di vecchioni si moltiplicano nei disegni guideschi delle collezioni anche bolognesi private poco note.

Il Duca di Modena, Francesco III — dopo aver ceduto a Dresda i noti capolavori della Galleria Estense per far quattrini — sentì certo la gravità dell'errore commesso e, per rifarsene qualche poco dinnanzi al mondo, si diede a rifornire l'impoverita sua Galleria anche con quadri tolti alle chiese. Fra questi fu il *San Rocco* tolto nel 1751 dalla chiesa del titolare a Carpi, che Guido Reni aveva dipinto nel 1617 e che lo Scannelli aveva chiamato «una delle migliori operazioni dell'artefice». La grande tela, centinata, mostra in basso San Rocco, nudo, un mantellaccio gettato sulle spalle e sui lombi, che, seduto in atteggiamento punto accademico, mostra i ceppi giacenti in terra

all'angiolo a grandi ali aperte che gli porta la corona del martirio e gli addita la ricompensa alle sue pene : il Cielo. Il cane fedele guarda in su. È un'opera nella quale la sprezzante bravura parla ancora in favor del maestro che i languori sa spesso alternare alle espressioni dolorose e forti. Ma la stessa Galleria mostra un capolavoro del Nostro : il famoso *Crocefisso,* ch'era stato dipinto nel 1639 per l'oratorio detto del Sacramento e delle Cinque Piaghe di Reggio donde il Duca lo richiamò. Il Redentore — appeso al sacro legno, è tutto solo, sull'aspro Calvario, sul cielo tenebroso, ad attendere la morte liberatrice, il bel volto incoronato di spine, gli occhi volti all'alto da cui viene la gran luce. « Il Lanzi disse parer bella la morte su quel volto : e certamente in quella testa il Reni impresse un ideale da lungo tempo cercato, tentato e ritentato in molti quadri e in disegni a pastello, cosicché ci fa pensare che il genio, anche in mezzo alla convenzione, sa trovare le profonde vie del sentimento » [1]). Sul tenebrore del cielo le carni bianche, morbide, con riflessi perlacei del corpo lungo, esile, un po' scarno del crocefisso tagliano vivacemente [2]).

Da Modena era esulata a Dresda la *Resurrezione* di Guido che ornava quella cattedrale insieme alla *Purificazione,* dello stesso maestro : che poi finì a Parigi [3]). Gli inventari del 1743 ricordavano ancor presenti nelle sale ducali a Modena vari quadri del Reni, fra cui diverse teste e un albo di disegni suoi e d'altri maestri bolognesi.

[1]) A. Venturi, op. cit.

[2]) Nella Galleria dell' Ambrosiana a Milano v' è una replica con sfondo a figurette e una basilica nel fondo, che nel difetto d' impostatura di una gamba e nella minor finezza ricorda la Sirani. Non poche repliche di scuola della sola testa sono nelle Gallerie pubbliche e private.

[3]) A. Venturi, op. cit,

Capitolo VI.

L'ULTIMA MANIERA DI GUIDO.

Da questo momento l'attività di Guido Reni, che i biografi ci descrivono irrequieto, preso dal pericoloso vizio del giuoco, oberato, di quando in quando, dai debiti che di conseguenza contrasse, si moltiplica, a danno dell'ispirazione. Ma non è a parlar di decadenza, come amano ripetere i biografi: se appunto all'ultimo periodo, anzi agli ultimi anni, appartiene quel capolavoro di sentimento e di amorosa finezza tecnica ch'è la *Crocifissione* di Modena; se nel 1639 creava ancora quella vivace e popolatissima e spiritosa *Circoncisione* ch'è in San Martino a Siena. Più che di decadenza — ch'è parola amara e non esatta — è a parlare di un mutamento che si basa quasi esclusivamente sul colore. Quella tavolozza dai toni vivaci — dopo il breve periodo di caravaggismo di che s'è detto — che produce un'attrattiva irresistibile, come altri notò, pei suoi quadri e ce ne fa perdonare certe uniformità esteriori, si raffreddò in toni freddi, argentini che qualche volta divengono addirittura grigiastri. Ciò che indusse il Waagen a vedere tre maniere nella parabola artistica del pittore. È più esatto parlar di due: la maniera calda di toni e la maniera fredda che culmina con la *Crocifissione* di Modena che grigiastra non è certo. E se dipinti, specialmente teste doloranti di Gesù o di Maddalene svenevoli per le quali molto è a fare i conti coi plagi degli imitatori, veramente grigiastri non mancano nell'opera sua degli ultimi

tempi (che qualche Galleria accoglie provvidamente nei magazzini) essi non bastano a caratterizzare una maniera vera e propria e son piuttosto degenerazioni della seconda. Ch'egli fosse indotto a cambiar la prima maniera con la seconda, perché la prima coinciderebbe con le grandi sue opere romane a fresco e la seconda con quelle preferibilmente dei quadri a olio con preparazione in grigio e colori a corpo — come altri disse — non pare.

Perché converrebbe trovar l'inizio di quella seconda maniera al suo ritorno da Roma — e quale ? — mentre son vivaci e calde di toni anche opere della sua giovinezza, anteriori ai suoi affreschi ? O non è più naturale trovar la spiegazione di questa maniera argentina, a cui l'artista arriva a gradi, nel desiderio suo sempre più acuito dal plauso popolare, di render spiritualizzati i suoi Santi e le sue Madonne sprezzando il colore, perfezionando il sentimento : quel genere di sentimento ch'egli coltivava ? In quel genere creò un capolavoro nel *San Sebastiano* della Pinacoteca bolognese. Si trovava — lo ricorda il Malvasia — nella sagrestia della chiesa dei Canonici di San Salvatore. Dalla mezza figura apollinea del giovane martire (un esemplare gli è attribuito nella Galleria degli Uffizi, un secondo nella Corsini di Roma, un terzo, con varianti nel paesaggio, a palazzo Rosso a Genova ricordato dal Ratti e dall'Alizeri) passò alla figura intera in questa tela bolognese. Il giovane martire, di aspetto più anziano ed espressivo dei precedenti, è legato a un albero e appoggia la gamba destra a un masso, atteggiando il corpo scarno, esangue, in avanti. Un fondo a poche linee orizzontali care al maestro, col cielo a nuvoloni illuminati, al solito, nei profili un po' bambagiosi, fa spiccare la figura vibrante di contenuto dolore. Il maestro ha spiritualizzato il santo con poche note di colore che fecer credere il quadro non finito! Lo Scannelli, autore del noto *Microcosmo*

della pittura, racconta che Guido stesso aveva avuto occasione di parlargli di quella sua maniera più chiara di dipingere attribuendola, più che tutto, al desiderio di migliorare la tecnica della propria tavolozza. Avevano essi osservato che le opere dei Caracci, benché dipinte da pochi anni, incominciavano a mostrarsi « non poco oscurate e guaste » e che persino alcune opere giovanili di Guido avevan parti, non esclusi gli occhi, la bocca delle figure, già oscurate con qualche dispiacere dei possessori. E allora il maestro s'era deciso a dipingere « con modo più chiaro ». In tal caso in una modesta ragione di tecnica, meglio che di sentimento, sarebbe la spiegazione della maniera più chiara. Che — allora — piacque ai committenti più della prima ; e non fa troppa meraviglia che ormai Guido, preoccupato di incontrare il favore del pubblico, vi insistesse troppo. Mostrato all'Albani uno di quei dipinti molto chiari quegli osservò argutamente che v'era nevicato fuor di stagione!

Capitolo VII.

L'UOMO E IL MAESTRO.

La figura privata, familiare di messer Guido non è meno attraente di quella dell'artista. E, sotto questo aspetto, le notizie del Malvasia che gli fu amico, avvicinandolo molto, e ne conservò numerose lettere, e che, se fu di lui grande ammiratore non ne nascose certo i difetti quando il vizio del giuoco dominò il pittore, sono più attendibili.

Del suo fisico piacevole, aristocratico ch'egli conservò anche da vecchio, s'è detto. Il vestir signorile, i modi nobili, la cortesia nell'eloquio lo rendevan simpatico a tutti. Giovò certo all'artista l'avvicinar così di frequente gran signori, principi, cardinali, pur conservando certa sua dignitosa riservatezza, che l'induceva a non accettar inviti a pranzi e a festini. Il cardinal Sacchetti vantava come un favore speciale che Guido, dopo replicate insistenze dell'anfitrione, avesse da lui accettato un invito a pranzo. Riservatezza che gli consentiva di tenere al posto loro certi ricchi committenti, anche del gran clero romano, troppo esigenti o ignari d'arte. Al fratello del cardinal Colonna che gli chiedeva se avrebbe giocato uno dei suoi quadri contro cinquecento scudi rispose: — ne giuocherò anche mille scudi ma non quadri ché le mie pitture non si avventurano alla sorte ma si concedono per grazie. — Ché dell'arte propria — com'è naturale — aveva nobile concetto. A certi poveri frati che facevan le più alte me-

raviglie perché, richiestone, aveva risposto che del Presepio destinato alla Certosa di Napoli avrebbe ricevuto tremila scudi e un regalo da principe, disse crudamente: — si vede bene, o Padri, che non v'intendete che di povertà! — E poiché essi, per sviare il discorso, gli chiedevano non meno ingenuamente, chi fosse più valentuomo lui o il Guercino, rispose arditamente: — io; e ve ne darei le ragioni secondo l'arte ma voi non le intendereste; vi bastino queste tre assai semplici, che le mie pitture si vendono più delle sue, ch'egli pesca le mie idee, non io le sue ché anzi me ne allontano, che tutti si avvicinano alla mia maniera non alla sua. — Si crucciò dopo d'aver parlato così alto, ma — soggiunse — a domanda così bizzarra conveniva risposta impertinente. Benché orgoglioso e fiero contro i prepotenti, allora numerosi, fu sempre « il più affabile e manieroso e trattabile e cortese » coi familiari. Non serbava livori. Le sue stanze erano aperte a tutti. E i numerosi scolari non di raro ne approfittavano per far chiasso. I suoi disegni spesso, i suoi dipinti qualche volta, regalava con generosità, anche per beneficenza. Così che il popolo lo amava. Molti artisti di limitata inventiva ricorrevano a lui per idee. E il maestro, preso un de' suoi fogli di carta turchina preferita, a gesso e carbone tracciava loro il pensiero artistico voluto, anche in più modi. L'elenco di quei doni lasciatone dal biografo è interminabile. Molti disegni de' suoi allievi egli ritoccava, rinforzava che, dopo, andavano intorno per suoi. Al Cavazza, al Campana, al Colonna eseguì i cartoni per quadri loro destinati alle chiese e ai palazzi bolognesi. Ma a chi ne abusava rispondeva, argutamente, rifiutando con risposte che hanno spesso qualcosa di socratico.

Era religioso, devoto alla Vergine di cui andava, ogni Sabato, a venerar l'immagine sul Monte della Guardia e di frequente — e fin che visse — a Santa Maria della

Vita, così che s'era formata, fra il popolo, la leggenda che essa gli apparisse commettendogli di ritrarla ne' suoi dolcissimi dipinti : anzi il Malvasia — uomo del suo tempo — s'indusse a parlar di miracoli, benché, altra volta, non dimentichi di dire che, come molti allora, anche Guido s'interessasse a sentir discorrere di stregonerie e avesse cara la compagnia del prete di Sant'Emidio « per esser bravo esorcista ». Ma, benché uomo del Seicento, il nostro seppe conservar la misura. E al fido Battistone suo modello che per aver certi disegni in dono ostentava le preghiere ch'egli avrebbe detto alla Madonna di San Luca che lo conservasse sano, rispose incollerito : — tu sei un furbo e un cattivo a usar questi modi e le tue preghiere non possono essere più efficaci delle mie ! — L'elenco delle persone amiche ch'egli aiutò di denaro a Roma e a Bologna, è lungo. Aiutò molte famiglie bisognose « e povere zitelle in pericolo ». Invitato, amava tener bambini a battesimo e pei doni che lor faceva, l'invito era frequentissimo. In un annó solo spese più di mille scudi in opere di carità. Faceva doti alle ragazze povere e, perché non si sapesse, faceva di frequente arrivare l'aiuto ai poveri col mezzo di terze persone e spesso di religiosi. Dagli scolari e familiari non voleva sentire oscenità. I doppi sensi lo annoiavano. Una parola sconcia lo faceva arrossire. Chiunque altro, per le alte prove di stima che, dopo i trionfi di Roma, Cardinali e Principi ostentavan per lui avrebbe inorgoglito. Egli se ne ritraeva, potendo, e le scansava. La prima visita di personaggi e dei nuovi Legati a Bologna era per lui. Ma i loro inviti quasi sempre e insistentemente poi declinava, scusandosene. E a malincuore cedeva al desiderio di Principi di vederlo eseguir per loro, in poco tempo, una testa pagatagli poi subito così abbondantemente ch'egli, non di raro, rifiutava il dono che a lui pareva sproporzionato o lo accettava in parte.

L'ambasciatore di Francia andò un giorno da lui con un corteo di quaranta vetture piene di nobili. « Que' Cavalieri dissero invidiare a quel pennello che sapea fruttar più in poche ore che una possessione ben grande in un anno ». E il maestro pensò probabilmente che, in fatto di nobiltà di sentire, quei signori potevan ben stare a paro dei fraticelli di cui s'è detto. La stessa onestà che, come artista, l'indusse sempre a rispettar tutti gli artisti, anche quelli a lui lontani, ammirando, di ciascuno, quanto egli sentiva poter ammirare, lo guidò nella sua vita privata. Disgraziatamente la frale natura umana non allontanò l'uomo mite e gentile dalle aberrazioni del giuoco nell'ultimo periodo della sua vita. Periodo triste dolorosissimo. Il vecchio grande pittore non conobbe più freni. Per pagare i debiti del giuoco s'indebitò di nuovo e dipinse a braccia, frettolosamente spesso, senza convinzione, assillato dai debiti e dai creditori. E la decadenza venne rapida.

Capitolo VIII.

LE OPERE DI GUIDO.

Non entreremo nell'aspro ginepraio dell'enumerazione delle opere di Guido. Chi vorrà darne un catalogo esatto — né questo è certo il compito nostro — si troverà bene imbarazzato fra la congerie di notizie spesso caotiche del Malvasia e quella, non meno caotica, delle opere attribuitegli nelle Gallerie (e nei loro magazzini talvolta) d'Europa, non poche delle quali dovute a scolari o addirittura plagi bell'e buoni del tempo. Ciò che spiega le tre, quattro repliche dello stesso soggetto d'un prototipo guidesco. Più di vent'anni dopo la morte del maestro v'era ancora chi lo imitava, a Bologna, per rispondere alle sempre crescenti esigenze del commercio artistico. «*Il y a une fille à Bologne nomée Elisabeth Sirani* (scriveva nel 1664 il lionese de Monconys) *qui imite fort excellement la manière du Guido*» [1]). I collezionisti non si stancavano dall'acquistar opere del maestro o ritenute tali. Solo il marchese Ferdinando Cospi ne aveva 19, fra cui un'*Assunta*, un'*Addolorata*, un'*Erodiade*, una *Cleopatra*. Molti speculavano sulle opere di Guido acquistandole e rivendendole a caro prezzo. Il Malvasia assistette persino a vendite di opere ritenute come di Guido fatte da allievi che gliele avevan portate da correggere con qualche tocco. Di che Guido, saputolo, molto si irritò. E se gli scolari stessi

[1]) *Les voyages de M^r de Monconys*, Paris, 1695, III.

— ce n'eran di tutti i paesi, di tutte le nazioni provocanti spesso liti fra loro e dispiaceri al maestro — facevan così, figurarsi gli estranei! Non per nulla il maestro, per isolarsi nel lavoro, aveva collocato in altre stanze o addirittura allontanato la maggior parte degli scolari tenendosi solo un Pietro Lauri francese, il Boulanger, il Loli, il Dinarelli, S. G. Sementi, A. Sirani, il Gessi; questi ultimi fra i migliori continuatori della sua maniera.

Una corsa rapida fra i quadri di Guido Reni men noti perché si trovano all'estero, consente qualche osservazione.

La Galleria del Kaiser Friedrich Museum di Berlino conserva una sola opera del maestro: *Il San Paolo e il Sant'Antonio con la Vergine in gloria,* di cui s'è parlato sopra; e la *Mater Dolorosa* è una buona antica copia, calda di toni, della testa della Vergine nella *Crocifissione* della Pinacoteca di Bologna che dà idea della brillantezza originale del colorito — oggi perduta — del quadro bolognese. Nel Gabinetto delle stampe e dei disegni son degni di attenzione alcuni disegni di Guido: n. 5002 la *Vergine in gloria* e in basso gli Apostoli, delicato, a penna e copia (edita da M. von Boehn, fig. 38) pel quadro di Pietrogrado; n. 607 un *Angiolo suonante* firmato *Guido Reni*; n. 5609 un altro *Angiolo suonante* (ediz. cit., figg. 43-44); putti con una fontana a colonna e targhe, allegorie (edizione cit., fig. 105). Ben provveduta è la Galleria di Dresda che conserva, di Guido, *Il Risorto dinanzi alla Vergine* proveniente da Modena, la *Testa di Gesù incoronata di spine, Venere e Amore, Nino e Semiramide,* la *Madonna col Bambino dormiente,* un piccolo *Bacco,* la *Vergine in trono con Santi,* due *Ecce homo, San Girolamo* e *Davide colla testa di Golia,* copia dall'originale del Louvre. La *Testa di Gesù incoronata di spine* — voltata a sinistra del riguardante — come nel disegno del Louvre,

dov'è pure un dipinto analogo, corrisponde a quella nel *Crocefisso* di Modena. Altre volte invece il capo è reclinato verso destra. L'*Apollo che scortica Marsia,* nella Galleria del castello di Schleissheim presso Monaco, di Guido, ha uno strano contrasto nei toni delle carni fredde, grigiastri nel primo, cotte, mattonose nel secondo. Ivi son pure un'*Assunta* a braccia aperte che corrisponde in parte a un disegno del Museo di Weimar; e della scuola di Guido, *Bacco fanciullo* e un *Ercole bambino*. Fra i disegni della Galleria di Monaco è certo di Guido una squisita *Sacra Famiglia* e diversi grandi disegni di figure, a penna. Nei magazzini della Galleria di Monaco vidi una mezza figura, dai toni freddi, di *San Pietro,* attribuibile al nostro pittore. Nella Galleria di Cassel notai, di Guido, il gruppo di *Enea e Didone* freddo e cupo di toni ma pieno di nobiltà, e, nell'arte sua, una *Sofonisba* a luci radenti sulle ceree carni, con bei toni di colore nelle vesti, interessante dipinto di un seguace e, fra i molti disegni bolognesi nel Gabinetto delle stampe, il n. 572 a lui attribuito ma diverso dai soliti suoi. Nell'Istituto Städel di Francoforte s. M., appartiene al pittore bolognese una figura intera, dolorante, sapientemente modellata, di Gesù alla colonna, non esposta al pubblico.

Nel Museo del Louvre Guido Reni è ottimamente rappresentato. V'è il *Davide* (grandezza naturale) seminudo, con l'enorme testa di Golia, figura un po' molle e accademica; la *Vergine col Bambino dormiente*; l'*Ecce homo* dalle carni rosse; la *Maddalena,* chiara di toni; *San Sebastiano* a mezza figura sul fondo troppo cupo; *Ercole,* potente dipinto dalle carni cotte; *Nesso e Dejanira* già ricordato, di toni caldi, vigoroso dipinto raro nel Nostro, con quel contrasto sul cielo azzurro, alla guercinesca; *Ercole e Acheloo*; il freddo *Ratto di Elena*; *Ercole che atterra l'idra di Lerna*: tutti provenienti dalla collezione

di Luigi XIV. M. von Boehn riprodusse la *Presentazione al Tempio*, il *Gesù che dà le chiavi a San Pietro*, del Louvre, e una *Annunciazione* con ricordi del Calvärt nell'angiolo. La *Maddalena* — prototipo delle repliche di Vienna, del Prado, ecc. — è di rara bellezza plastica e deve avere mandato in sollucchero gli ammiratori di questa maniera un po' sdolcinata di Guido: la santa, a mezza figura, la testa volta in su un po' di scorcio, discinta, le lunghe trecce sparse sulle spalle e sul seno che essa copre con le bellissime mani congiunte, risponde al tipo impeccabile di bellezza muliebre un po' esuberante cara al maestro. La variante della Galleria di Vienna, col vaso degli unguenti nella destra della santa, è già sformata e le gote sembran gonfie. Nell'esemplare del Prado essa appoggia il capo al braccio destro in posa un po' leziosa, ma il pittore ha accarezzato anche qui le bionde chiome, e le carni con bravura tecnica infinita. Nella National Gallery di Londra, la piccola figura dell'*Assunta* troppo oppressa da un giro d'angioli adulti e fanciulli (che nel disegno conservato nel Museo di Weimar l'artista aveva immaginato più distanziati dalla figura principale con vantaggio della composizione) è arcifinita, miniata con diligenza eccessiva certo per desiderio del committente. I ricordi caracceschi ritornano nelle figure degli angioli adulti in basso ideati con bella larghezza e nella stessa figura della Vergine non più giovanissima ed emaciata. La stessa Galleria possiede, del Nostro, uno dei tanti *Ecce homo*, un po' più rude degli altri e che ci lasciò un po' dubitosi anche per quella linea un po' lunga del collo che ricorda la Sirani, due teste di *Gesù fanciullo* e di *San Giovannino*, dell'ultima maniera: della *Testa di Gesù*, di profilo, ci sono stampe e, a Bologna, disegni; il motivo piacque alla scuola. E ancora: *Loth e le figlie*; *Susanna e i vecchioni*. Fra i molti disegni di scuola bo-

lognese del British Museum, nella cartella 18, ci fu dato vedere alcuni bei fogli di Guido: due teste della *Maddalena*, un delicato *San Giovannino*, un *Gesù Bambino col San Giovannino*, a penna, una *Crocifissione*, a penna e resina — debole — e un superbo ritratto a sanguigna di uomo in mantello e cappello, uno studio di braccia raccolte al seno che ha incontro con altre collezioni private bolognesi a riprova del lungo studio per la *Maddalena a braccia conserte al seno*.

Nella Galleria di Bruxelles gli è attribuito un quadro a ceree figure tagliate a tre quadri d'altezza a luci radenti, la *Fuga in Egitto* nonostante la firma apocrifa (e una replica è in San Filippo Neri a Napoli) che ci ricordò Simone Cantarini con la limitata idealità dei visi e la gonfiezza del putto, e al quale appartiene forse anche il disegno d'uomo in ginocchio dato al maestro.

Nel Museo di Anversa è attribuita al Reni un'*Assunta con gli Apostoli* che mi lasciò freddo e direi della scuola sua. Ad Amsterdam la *Maddalena seduta* è, almeno in parte, della Sirani.

Nelle Gallerie di Vienna Guido Reni è ben rappresentato: dal *Battesimo di Gesù nel Giordano* ricco di colore, di bei particolari nei torsi nudi dei due protagonisti, nei visi degli angioli che assistono: in quello di centro ritornano i tipi femminili delle Maddalene; dalla vivacissima *Adorazione dei pastori* in cui tutta la luce è irradiata dal Bambino fino all'alto dove si libra un gruppo d'angioli, a dar contrasto alla notte cupa incombente; dalla *Vergine in gloria* seduta, a braccia conserte, analoga ad altre; da una mezza figura di *Davide giovanetto*, di profilo; dalla *Maddalena col vaso degli unguenti*; da una pensierosa *Sibilla in turbante* come la così detta B. Cenci; dalle *Stagioni* (l'Estate tutta nuda, la Primavera e l'Autunno in forme femminili, discinte, l'Inverno ammantellato che si allon-

tana) composizione accademica, molle; da un *Bambin Gesù dormiente sulla croce*, motivo caro alla scuola guidesca; da un *Amorino vittorioso* (tutte opere edite dal Boehn); da disegni.

Il Museo del Prado oltre la molle *Maddalena* (da cui par tolta quella di Anversa priva della morbidezza dell'originale) in cui le chiome sono un poema di delicatezza, possiede una regale figura della *Vergine seduta* (la *Vergine de la Silla*) in cattedra col pensoso Bambino in piedi dinanzi, cui nuoce solo il lavorio eccessivo delle pieghe del gran manto di lei; una *Lucrezia*; una *Cleopatra*, entrambe nel solito tipo languido dell'ultima maniera del maestro; *San Sebastiano*; una figura d'Apostolo; un'*Assunta*; *Il martirio di Sant'Apollonia*; un'altra *Sant'Apollonia orante*; la *Maddalena*; *San Girolamo leggente*; due figure di San Pietro e di San Paolo; un ritratto di donna giovane, discutibile; *San Girolamo scrivente*; una testa, abbozzo, e vari dipinti della scuola di Guido e copie di lui.

Il Museo dell'Eremitaggio a Pietrogrado è ricco di opere sue: un'*Adorazione del Bambino* (ottagonale); l'*Adorazione dei Re Magi*, *San Giuseppe col Bambino*, l'*Assunta e la discussione del Mistero* già ricordata, un *Vecchio orante*, *Lucrezia*, *Cleopatra*, del tipo consueto, *La scuola di cucito* piacevolissima scena presa dal naturale, e una fredda turbantina, replica di scuola della così detta Cenci, che par del Cantarini.

Non pochi modelli gli giovaron per que' suoi torsi nerboruti di vecchi, per que' tipi di santoni chiomati. Per chi voglia saperne qualcosa il Malvasia ne soddisfa nella sua lunga ma disordinata biografia del pittore ch'egli avvicinò e conobbe così che ne conservava non poche lettere e disegni. Gli serviron dunque a modello certo Giacomo Ga-

sparini detto Giacomazzo sportarolo, « omaccio ben quadrato e forte » che fu cacciato per le sue prepotenze. Gli successe un Bartolomeo Belcollare, « uomo destro molto e avvenente » che si cattivò l'affetto del padrone e ne divenne un po' il segretario e intermediario presso i clienti. Ebbe poi certo Marchino che stette col pittore fino alla morte di costui ma piuttosto come domestico o segretario mentre un Battistone fu l' « ultimo suo modello ». Ebbe poi diversi modelli occasionali: fra i giovani allievi certi Violini « ch'ebbero volti angelici », il pittore Savonanzi pel nudo bellissimo ch'egli diceva paragonabile ai torsi antichi, lo speziale Righettone dalla fiera testa che gli servì per ritrarla nel gigante Golia, ne' manigoldi e simili, Giacinto Dissegna, detto Liboga, per teste di frati, un cavalier Bellini « per gli stessi Daviddi, Santi Giovanni e altri », Saulo Guidotti — di cui eseguì pure il ritratto veduto dal Giordani in casa Guidotti Magnani — pei visi di San Francesco come nel Pallione. A Roma fu suo modello un tal Sansone. A Bologna ben otto volte ritrasse la testa di tal Bartoli di centocinque anni forte e bellissimo vecchio.

Capitolo IX.

GUIDO RENI SCULTORE.

Guido Reni fu pure scultore. E se il Boehn non poté indicar nulla di suo lo si deve al fatto che non si die' la cura di verificar sul posto, a Bologna, ciò che il Malvasia additava, come non s'era curato di verificarvi la presenza dell'affresco giovanile del *Fetonte*.

Nel leggere metodicamente la cronaca ms. del can. Ghiselli della Biblioteca Universitaria di Bologna — fonte copiosa di notizie anche d'arte — al tomo XXVI, p. 675, sotto l'anno 1632, m'imbattei in un appetitoso gruppo di notizie relative alla bella chiesetta di Santa Cristina in via Fondazza. Premesso che ne fu architetto nel 1602 Giulio Torri e che le monache dell'annesso convento andarono a gara nell'arricchirla di buoni quadri di Francesco Salviati, di Lodovico Carracci, di Giacomo Francia (e i dipinti rimangon tuttora sul posto, cui si aggiunsero altri di Lucio Massari, di Tiburio Passerotti, del Canuti, di B. Baldi, del Bertusio, del Mastelletta) la preziosa cronaca aggiunge: *Guido Reni fece di scoltura nelli primi due nicchi San Pietro e San Paolo*. La data 1630 dovrebbe riferirsi ad altri lavori nella chiesa, non all'esecuzione delle statue in parola, se fosse a credere alla notizia due volte, se pur con varianti, offerta dal Malvasia che conferma quell'attribuzione precisa che Guido eseguì quelle sculture da giovane. Nelle *Pitture di Bologna* ecc. o il *Passeggere disingannato* il dotto canonico, sotto l'accademico

nome di *Ascoso*, osservava infatti parlando della chiesa delle monache di Santa Cristina : « Delle sei statue ne'nicchi per le pilastrate della Chiesa, fatte fare da varie monache e che sembrano di Gabriello Fiorini, li SS. Pietro e Paolo sono di Guido che si volle, giovanetto ancora, provare nella scoltura », mentre le due di San Giovanni Battista e San Giuseppe sono, — egli precisava — del Mazza. Ma nella *Felsina pittrice*, nell'accurata biografia di Guido Reni, limitava a una sola la paternità artistica estesa già a entrambe : « Fece di rilievo e se ne diportò bene, come dalla famosa testa detta del Seneca che cammina per tutte le scuole e che cavò da una schiavo in Roma che trovò a Ripa, modelleggiandolo in quella guisa. Lavorò, putto ancora, una delle due statue nella Chiesa di Santa Cristina in Bologna ed è il *San Pietro* molto bello. Una testa del Salvatore che restò a M. Marco. Un bel puttino di creta presso il Sirani, e altre cose, che saria lungo il memorare » ; aggiungendo poi che intagliò all'acqua forte, si occupò anche di architettura e prospettiva. Una prima riserva è a fare su tante notizie che, come tutte quelle che muovon dalla preziosa ma informe congerie di quell'opera, voglion essere vagliate con prudenza. Che Guido si sia dedicato alla scultura è attendibile. Ma che lo facesse « putto ancora » è men verosimile. Se la testa del Seneca fu eseguita o ispirata a Roma essa apparteneva alla più fiorita giovinezza dell'artista non all'infanzia, se egli fece il suo primo viaggio nell'Urbe a 25 anni, nel 1600. D'altra parte — lo vedremo fra poco — le due vigorose statue che ce ne son rimaste non rivelan certo l'incertezza e i dubbi dell'infanzia. Poco note agli stessi bolognesi, dimenticate dai biografi del pittore e dalle guide di Bologna (una recente non fa cenno nemmen della chiesa), esse rimangon tuttora, nelle due prime nicchie della navata, nel fondo verso l'altar maggiore, l'una di fronte all'altra. A dimenticarle con-

tribuì anche l'abbandono in cui fu lasciata la chiesa, lontana dal centro, chiusa per molti anni al culto e al pubblico e anche oggi aperta, in determinati giorni, addossata all'antico convento ora caserma: miserevole destinazione a cui hanno dovuto soggiacere ben altri e più maestosi conventi, a Bologna. La bella chiesa ha tuttavia riavuto recentemente, in occasione delle Feste decennali della parrocchia di cui essa è sussidiaria, nuovo omaggio di ammirazione e di affluenza di popolo. Le due grandiose statue rivelano — nonostante la limitazione su accennata — una sola mano anche se la testa dell'Apostolo San Pietro presenti maggior carattere, maggior sensibilità di quella di San Paolo un po' più sommaria nella esecuzione della chioma e della lunga barba a ciocche grosse pesanti. In compenso le belle mani del secondo presentano maggior finezza nel modellato sapiente, nervoso di quelle del compagno un po' molli, così che le due ricche e ben traforate chiavi di puro sapore cinquecentesco par che sfuggano dalla destra di San Pietro mentre l'altra si raccoglie aperta sul petto trattenendo l'ampio manto che si ritorce sul braccio nerboruto e ricade con magnifica nobiltà in ampie, profonde pieghe. Dal canto suo il San Paolo, vigorosa figura che par di eroe e di guerriero, impugna con forza lo spadone sguainato nella sinistra e regge il libro con la destra bellissima. Il santo si volge di profilo e rivela una nobiltà in cui è ancor qualcosa dello spirito michelangiolesco; quello spirito che Guido aveva felicemente rievocato nel potentissimo San Procolo del quadrone dei *Mendicanti* della Pinacoteca di Bologna, nei due santi guerrieri del pallione della peste della stessa Pinacoteca (1630), in alcuni vecchi santoni delle sue pale, nello stesso *Sansone trionfante*. È stato detto che Guido seppe trovar forme d'una bellezza che non era ancora nelle conquiste dell'arte. Egli le seppe adattare anche alla tragedia della sua *Strage*

degli Innocenti, al movimento delle grandissime composizioni da altare. E al suo periodo maturo debbono appartenere le due statue della chiesetta di Santa Cristina. I due santi hanno l'ugual nobiltà, gli stessi tipi di quadri noti di Guido. San Pietro raccoglie il manto dalle pieghe ampie e profonde come il San Girolamo che assiste all'*Assunzione della Vergine* nella chiesa di Sant'Ambrogio a Genova e nel San Pietro dell'Eremitaggio. Il modellato della testa nella statua di San Pietro, dalla fronte sfuggente, l'occhio profondamente incavato nell'orbita, la barbetta raccolta richiama da vicino il San Petronio del gran stendardo della peste, mentre il San Paolo si raccorda al tipo dei vegliardi caro a Guido pittore. Ma nelle due belle statue — che finalmente ci rivelano l'artista sotto un aspetto impensato comprovando una volta di più la bella versatilità degli artisti nostri nel Seicento — v'è qualcosa di così potentemente scultorio e decorativo insieme, da farci rimpiangere che l'artista, in luogo di ripetere, come egli fece nell'ultimo disgraziato periodo della sua attività, figure e composizioni troppo da lui sfruttate, non trovasse in sé la forza di rinnovarsi, cambiando il pennello con lo scalpello.

Guido fu anche incisore. All'arte delicata del bulino s'era dedicato fin dal periodo romano, ancor giovane. È del 1607 la gaia pioggia di amorini che scendon dall'alto ch'egli aveva inciso da un disegno di Luca Cambiaso che abbiamo avuto la fortuna di rintracciare per la Pinacoteca bolognese. E ancor prima aveva incisa la serie delle decorazioni a scene figurate pei funerali di Agostino Caracci a Bologna (1603) illustrate dal Bartsch, e quelle per la fronte del palazzo pubblico in onore di Clemente VIII. Da altri maestri o di sua inventiva incise figure di Santi, di Madonne, di putti scherzanti o in gruppi allegorici fatti conoscere dal Bartsch, da M. von Boehn, da P. Kristeller

che ne notò le caratteristiche maniere, i tentativi or stentati or spontanei per impadronirsi della tecnica del bulino a cui si dedicò per svago o per popolarizzar cose sue. Come fece per certo albo di disegni di mani, teste, nasi, occhi (di cui i fogli sono un po' sparsi in varie raccolte) che fu poi inciso da Federico Curti. Né trascurò di preparar frontispizi ornati di belle ma difficili allegorie sul contenuto, allora di moda fra gli scrittori. Per l'amico Virgilio Malvezzi ne aveva preparato uno di cui il ricordo rimase.

Capitolo X.

LE ULTIME OPERE; LA FINE.

Guido Reni, benché non vecchissimo, si sentiva stanco ché la vita di emozioni che aveva condotto e l'assillo dei debiti di giuoco (su di che purtroppo non v'è a dubitare tanto le notizie che ce ne rimasero son precise) l'aveva certo logorato prima del tempo. Il 6 d'agosto 1642 si ammalò e fu portato all'Ospedale della Vita. Lo curò il Ceri, figlio del pittore Bartolomeo, buon medico a giudicare dal refrigerio che dalla sua cura l'ammalato provò, e coscienzioso sì che, per tale infermo, volle chiamare un collega ad aiutarlo, l'Ambrosini, che ordinò un salasso che, pel momento, giovò. Corsero al suo letto gli amici Alessandro Sacchetti, fratello del cardinale, e il Senatore Guidotti; e chiamarono altri tre medici, il Carmenio, il Malisardi e il Gallerati benché l'ammalato protestasse che non voleva « gli collegiassero sopra ». Ma essi giudicarono il caso disperato. Fu levato da quell'ospedale giudicato poco tranquillo e senza ventilazione e fu portato in casa del mercante Ferri più comoda. Volle che la stanza un po' fastosa che lo accoglieva fosse spogliata del superfluo, compreso un suo quadro con Gesù Bambino e San Giovannino, sostituito con un semplice Crocefisso di legno. E poiché gli piaceva la musica ed egli stesso s'era dilettato qualche volta di suonar sul clavicembalo, furono ordinati « varii concerti di suonatori » che lo sollevarono e lo commossero. Intanto, saputosi della sua malattia in tutta la città e a

Roma dov'egli aveva lasciata alta fama di sé, si ordinaron preghiere per la sua salute, con l'esposizione del Sacramento. Ebbe un breve periodo di ristoro e ne approfittò per intrattenersi con gli amici e aver notizie del mondo. Il Ferri poté indurlo a confessarsi e a comunicarsi. Volle ancora intorno a sé gli scolari e si strinse al cuore il Sirani, preferito su tutti, incoraggiandolo a continuare sulla buona via artistica in cui era incamminato. Chiese perdono a tutti, non escluso il servo Marco, de' suoi torti « cavando da gli occhi di tutti lagrime di tenerezza e di dolore ». Desiderò di disporre delle cose sue in favore del più stretto suo parente, assistito dall'amico Saulo Guidotti e dal legale, certo Melega. Il giorno prima di morire, il 17 agosto 1642 fece testamento disponendo per messe di suffragio pei genitori e parenti, per una torcia di 4 libbre alla Compagnia del Sacramento [1]).

E si spense il 18 d'agosto, di lunedì di quell'anno 1642, a 67 anni di età. Il suo cadavere, vestito da cappuccino, fu portato con gran pompa e con concorso enorme di popolo, al tempio di San Domenico nel sepolcro della famiglia Guidotti, dov'è tuttora la lapide che lo ricorda e dove, ventitré anni dopo, lo raggiunse la pittrice Elisabetta Sirani.

Da tre anni non aveva più accettato nuove commissioni, già sentendo avvicinarsi la fine. Tuttavia numerose opere abbozzate o non finite nel suo studio poté vedere ancora, alla sua morte, il Malvasia : il *San Bruno* pei Certosini che passò al Sirani e in seguito in casa Ratta, le « due scuole di femmine » raccolte nei lavori d'ago (un esemplare è nella basilica di Loreto, un altro era a Bologna e andò venduto), nelle quali il Reni soleva dire d'aver voluto fare « un'Albanata », una scena della *Liberalità* e della *Modestia*, finita poi dal Sirani, due *Presepi*,

[1]) Il testamento è riportato dall'ORETTI, *Testamenti ed altro spettante a pittori*, c. 9. (Bibl. Comunale, mss. Oretti)

uno per la Certosa di Napoli, l'altro per la Germania, un *San Girolamo* finito dal Guercino e come di quest'ultimo venduto e creduto, una *Santa Veronica* « e tanti altri ». Rimasero pure molte tele e « ormesini » da lui preferiti con la sola imprimitura e un gran numero di disegni. Tutto fu inventariato e ceduto all'erede Guido Signorini mediocre pittore in Roma che — assistito dall'eccellente Senatore Guidotti che l'ospitò in quei giorni — venne a Bologna, pagò tutti i debiti rimasti a Guido Reni e liquidò il rimanente. Al fedele Marchino, per tant'anni « maestro di casa, cameriere, spenditore, cuoco, donna di governo, modello » del maestro furon dati, per suo desiderio, i rami intagliati dal Reni del quale però non si rintracciò « il libro famoso de' cento disegni di mano tutti di Raffaello che comprò Guido in Roma ».

Degli allievi suoi il biografo disse ch'eran circa duecento; fra essi più noti il Lanfranco, il Gessi, il Sementi, il Sirani, il Cantarini, il Rugieri, il Desubleo, il Boulanger, il Cittadini, il Randa, il Canuti, il Bolognini, il Venanzio, l'Albani, il Domenichino.

Ma quando, nel 1680, Domenico Maria Canuti, affrescando la libreria di San Michele in Bosco, volle rappresentare, in una grande scena, il monte della Virtù, accanto ai sommi dell'antichità pose, a rappresentar la pittura, l'uomo che ai suoi tempi o poco prima, l'aveva più di tutti portata alla maggiore altezza: Guido Reni. La sua nobile figura, quale era ancor ricordata a Bologna quarant'anni dopo la sua scomparsa, trionfa su tutte per mitezza e nobiltà nella scena tumultuosa di quell'affresco.

Capitolo XI.

LA TECNICA DI GUIDO.

Della principale caratteristica che si osserva nella tecnica pittorica del nostro artista egli stesso — meglio che altri — doveva lasciarci la migliore indicazione. « Solea dire — scrive il suo diligente biografo — stimare egli que' quadri solo che si poteano fare in pezzi; alludendo alla finezza delle parti, ch'era suo principale intento.... doversi però attenere ad una via di mezzo e dare tanta mossa alle figure quanto basti, anzi quanto si richiede all'azione ch'elleno rappresentano ». Finezza dunque d'esecuzione in tutte le parti così che anche un particolare, un gruppo di figure, una testa, fosser quadri a sé e non sussidiarie alle principali; ma senza esagerazione, con una giusta misura anche nel movimento. E a tale perfezione di forma, di tecnica, di atteggiamenti, egli arrivò attraverso uno studio incessante, infaticabile dei particolari delle figure, ch'egli non trascurò, anzi accrebbe negli ultimi suoi anni. Questo spiega il gran numero di studi suoi disegnati a matita, a carbone, all'acquerello di teste, di mani variamente atteggiate, di braccia. A chi gli chiedeva se certi suoi disegni giovanili eran suoi rispondeva: sì, di Guido, « ma di Guido minchione » e continuava a ripeter infinite volte gambe e braccia e loro panneggiamenti, per raffinarne la purezza, anche quando a chi osservava pareva che già nei precedenti avesse raggiunto la perfezione. La preoccupazione di arrivare a un disegno

impeccabile fu l'ossessione del maestro già vecchio. Avendogli detto qualcuno che nel suo studio « volevano tutti far la scimmia contraffacendo la sua maniera », rispondeva che si attaccavano al peggio — il colorito a cui presto si arriva — tralasciando il migliore e più difficile : il disegno. Non è qui la ragione principale della sua decadenza ? Men qualche bella eccezione in cui disegno e colorito gareggiano a creare l'opera d'arte — il pallione della peste su tutti — le sue ultime composizioni, fredde di tonalità, accurate di disegno — il « suo » disegno peculiare — rappresentano un tributo alla ricerca delle forme, a scapito del pensiero.

E intanto si affaticava « non mai saziandosene » alle ultime sue pitture « e con nuovi ricerchi e mille galanterie, con certi lividetti e azzurrini mescolati fra le mezze tinte e fra le carnagioni ». E ancora : « e questa è quella che chiamano seconda maniera di Guido », a cui il Malvasia preconizzava — cattivo profeta — la fortuna avvenire, mentre allora « i malevoli » strillavano, anche se qualche pittore — il Cagnacci fra gli altri — lo imitava.

Ma la ricerca tecnica e le « galanterie » non hanno mai fatto la sostanza dell'arte.

Meno attendibili, perché non troppo confortati dalle opere, sono i giudizi che, a sentire il Malvasia, Guido Reni avrebbe dato di pittori ch'egli teneva in gran concetto : Raffaello e il Correggio e dopo questi Paolo Veronese, e « per la mistura » dei varî buoni elementi dei primi, i Caracci : lodava i putti del Bagnacavallo che avrebbe imparato da lui a fare « così butirrosi e cicciuti », per le teste delle Madonne, il Sabbatini, per la grande invenzione e l'ardire il Samacchini. « Chiamava il Parmigianino la leggiadra penna ; Alberto Duro il Maestrone ». Ma questi giudizi — che ricordan non poco quelle salse per fare il buon pittore di che è infarcito il noto sonetto

caraccesco — ci lascian freddi perché muovon piuttosto dalla sovrabbondante retorica del Malvasia che dalle rivelazioni dei dipinti di Guido. Non son forse, d'altronde, nel repertorio d'idee del Malvasia e di molti suoi contemporanei i successivi giudizi sull'arte attribuiti dal primo a Guido stesso: essere il Guercino gran coloritore, ma che non raffaellizzava (!), il Caravaggio troppo naturale, l'Arpino troppo ardito, l'Albani leggero con «que' suoi pensieretti», Domenichino e.... Rubens i prediletti? Ma poiché, dopo tutto, e anche con quelle sue debolezze, il nostro pittore godeva fama e onori e i poeti lo ritenevano

Il bolognese Apelle
Al cui pennel fa riverenza il Mondo

egli poteva ancora illudersi di fare, con quelle, delle grandi opere.

Capitolo XII.

ESAME ESTETICO DELL'OPERA DI GUIDO.

Osserviamo intanto tutta l'opera di Guido Reni. Può essa dirsi uniforme negli argomenti e nella forma come sembrò a Max von Boehn? Negli argomenti no di certo, tanto se dobbiam interpretare la parola nel suo significato letterale quanto in quello più generale dello spirito animatore. Come dire uniforme una serie di soggetti in cui argomenti sacri, profani, mitologici, ritratti, sculture, incisioni si snodano grandiosamente e con uno spirito non certo uguale — se pur guidato, com'è naturale, da una sola mente direttiva —, se si passa dal naturalismo rappresentativo e intimo del *Martirio di San Pietro* alla non meno drammatica ma tanto diversa *Strage degli Innocenti*: dalla grandiosità solenne della gran *Pietà* dei Mendicanti al tumulto dell'*Assunta* di Genova e dell'*Adorazione dei pastori* di Vienna; dal raccoglimento pensieroso della *Disputa* nell'Eremitaggio alla spiritualizzazione più perfetta nel *San Sebastiano* della Pinacoteca bolognese; dalla mistica bellezza delle *Assunte*, delle *Maddalene*, alla formosità sensuale della *Venere* di Dresda, di *Cefalo e Procri* di Braunschweig e all'altra formosità così diversa, pudica e quasi mistica, dei nudi di Vienna e dell'*Atalanta e Ippomene*?

Quale uniformità nelle forme fra molti di quei quadri confrontati fra loro? Fra le asprezze ferrigne, asciutte del *San Bernardo* degli Uffizi, del *Centauro Nesso* con quella

pelle così aderente alle ossa, e le morbidezze d'altri torsi giovanili come nell'*Aurora*, nel *Sansone*, nel *Davide*, nel *San Giovanni*?

Il pittore, che i vecchi trattati d'arte ci descrivevan manierato su tutti, rivela di frequente, al contrario, sprazzi di sincerità sana e sentita che innamorano. Guardate, per esempio, nella *Circoncisione* del Louvre. La scena, che non uscirebbe dal novero di una funzione di rito e d'igiene ebraica tradizionale se non fosse l'ispirazione nobilissima del vecchio Simeone, è tutta ispirata alla verità: quale ciascun di noi immaginiamo sia così accaduto. Maria, giovanissima sposa, timida e un po' vergognosa, è inginocchiata all'altare, le mani giunte, gli occhi abbassati, quieta quieta, mentre le compagne osservano curiose. Ma quel bimbo, sul davanti, che accenna e stuzzica le due colombe offerte pel rito mentre il chierichetto, col cero in mano, s'interessa più a quel giochetto che al rito, è una trovata. E nella *Adorazione del Bambino* della Galleria di Vienna tutta quella folla di pastori che si accalca per veder da vicino, per veder bene il neonato è di un felicissimo realismo. Come quei due vecchioni nel centro della *Disputa* nell'Eremitaggio che si appoggian l'ossuta e calva testa alla mano e scrutan sui testi per capirci qualcosa; e quelle fanciulle attente alla scuola di cucito che la divina maestra loro insegna (Eremitaggio) pazienti, laboriose; e quel piccolo Gesù sorretto da San Giuseppe nel quadro della stessa collezione, che non trova di meglio a fare che giuocar con la barba del vecchione; e quei putti atticciati e giocondi messi nei quadroni da altare a portare una nota gaia e sincera nell'austerità delle scene liturgiche volute da preti e da cardinali, — putti che suonano a gote gonfie o segnano il tempo a ritmo o scherzano coi contributi dei santoni, magari con la gran mitria del protettore. Il popolo si commuoveva al sentimento dei santi ma godeva delle

piacevolezze realistiche ispirate alla vita circostante. Quel senso di naturalezza che — pur attraverso i vincoli della moda o della Controriforma — la scuola bolognese vanta sulle altre, allora, s'è fatto più spontaneo e sorridente in Guido, pittor delle grazie per eccellenza. Perché, come osservava il Borenius lamentando che anche in Inghilterra studiosi e amatori non sembrino ancora essersi accorti del vero significato dell'arte secentesca italiana « meravigliosa epoca finora tanto trascurata e poco apprezzata », Guido Reni creò non di rado opere monumentali, larghe di fattura come la *Natività di San Giovanni* di proprietà Henry Harris che figurò alla mostra di Firenze : un'opera assai diversa, notava lo scrittore, dall'idea che molti hanno del pittore bolognese [1]).

E se accanto alle opere più note del maestro, ricordate lungo il corso della nostra illustrazione, porremo altre men note ma non meno significative, trascurando le fiacche ripetizioni di motivi precedenti, troveremo ancora vibrare, or più or meno, quella nota di naturale sincerità che un tempo si sembrava disconoscere in Guido. Si veda nella figura della Madonna, atteggiata come una Maddalena che chiede pietà al Signore risorto, del quadro della Pinacoteca di Dresda, quanta sincerità di dolore emani dal viso emaciato della donna che apre le braccia per supplicare ; nel *San Sebastiano* del Louvre, ideato in modo insolito se pur con quelle luci vibranti, di striscio, care al repertorio caravaggesco, come il dolore fisico che pare indurre il giovane a strappare i legami che lo tengono avvinto a tergo, si fonda col sentimento a cui non pare estraneo nemmen quel cielo tenebroso incombente ; con che naturalezza Loth additi la via da seguire alle figlie che ne lo richiedono, nel dipinto della National Gallery ; con che fervo-

[1]) T. Borenius, *Il contributo dell'Inghilterra alla Mostra di Palazzo Pitti*, in *Dedalo*, luglio 1922, dove quel quadro è riprodotto.

roso e punto accademico atteggiamento il Santo implori aiuto dalla Vergine nel superbo quadro della Galleria di Faenza cui nuoce solo quel rigido baldacchino, che sa di cerimoniale, sul capo della Madonna; quale naturalissimo abbandono, quasi scomposto pei dolori fisici riveli la figura di San Rocco della Galleria di Modena (in cui il cane mostra che lo studio degli animali non era certo ignoto al Nostro)! Una naturalezza più misurata ma non meno godibile è anche in qualcuno — non in tutti, davvero — di quei soggetti cavallereschi mitologici o biblici del repertorio di moda che spesso gli venivan richiesti. Così *Bradamante e Fiordispina* (Uffizi) belle morbide tranquille figure nel loro colloquio appassionato; *Susanna* dall'aria fra astuta e sorpresa che mostra o nasconde — a piacimento — le sue belle nudità ai due avidi vecchioni un dei quali le raccomanda il silenzio per non sollevar scandali (Uffizi); la *Fortuna*, fredda e — ahimè — raffaellesca figura (Galleria di San Luca, Roma) che ha dietro un putto volante che mostra bene il piacevole sforzo di trattenerla per la chioma; la naturalezza — questa volta formale ma superba — dei corpi di *Cefalo e Procri* della Galleria di Braunsweigh. Come lontane da quel vibrante calore son le carni dell'*Iride* volante (San Luca), dell'*Andromeda* del palazzo Rospigliosi declamatoria ma fredda figura accademica, delle *Stagioni* della Galleria di Vienna (di cui è una replica nel Museo di Napoli), dei cento Gesù bambino o Amorini dormienti.

*
* *

La bellezza femminile, nelle opere di Guido, è uniforme. Nel rappresentar visi di Madonne, di Maddalene, di Lucrezie e Cleopatre, di Sibille, preferì quel suo tipo

costante, formoso, rotondo, dal viso sano e sereno e che rispondeva e alla sua natura e ai gusti del tempo. Raramente — come nella *Mater Dolorosa* della Galleria Corsini, nell'*Andromeda* del palazzo Rospigliosi e, naturalmente, nei ritratti — se ne allontanò per dare al viso un profilo un po' più affilato e sentito. Se crediamo al Malvasia, studiò sulle sculture, le gemme, le medaglie antiche, osservò nelle chiese « ogni fisonomia di donne ritirate, di giovanette più guardinghe » correggendone per proprio conto le manchevolezze estetiche. Doveva rispondere al suo ideale di pura bellezza quella fanciulla che, per esser di buona famiglia e non prestandosi a far da modella, egli ritrasse più volte di nascosto dalle finestre d'una stanza vicina, dietro Santa Maria Maggiore, ch'egli aveva affittato a quello scopo: finché, persuasa lei e i parenti, ottenne di ritrarla in varie positure regalandole poi la figuretta di una Santa che a lei piaceva. Men gelose delle lor bellezze intime dovettero essere la contessa De Bianchi e la contessa Barbazzi — le più belle di Bologna — se poté ritrarle come Lucrezie, Cleopatre « e simili per la nobiltà e grandezza dell'aria loro ». Se la sua *Cleopatra* oggi al Prado che, seminuda, volta in su, tiene il serpentello con la destra, rientra nel tipo convenzionale a lui caro, invece la *Lucrezia* della stessa collezione e che, dolorante, volta in su, s'è fitta la lama nel bel seno bianco, sembra tolta o ispirata più direttamente a un tipo reale, come la *Sibilla* della Galleria di Vienna, in turbante, pensosa, discinta. La magnifica *Venere* stesa, nuda, sulle bianche coltri in atto di ricever da Amore il dolce dardo, mentre la primavera trionfa nel giardino sottostante (Galleria di Dresda) ha le carni diafane, a pena dorate, morbidissime, contrariamente all'Amore che s'accende alle luci di striscio. E il tipo della donna, delicato, sorridente, leggermente canzonatorio, il naso affilatissimo volto in su

è ancora predominante a Bologna fra le giovani dell'aristocrazia. Magnifico corpo muliebre nudo, morbidamente accarezzato dal pennello di Guido, è quello di un quadro della Galleria di Monaco: *Cefalo e Procri*. La infelice e gelosa sposa è stesa, tutta nuda, sul manto a terra, appoggiata, morente, al ginocchio dello sposo Cefalo che invano le toglie dal seno morbidissimo lo strale che per isbaglio l'ha colpita mentre essa lo spiava fra le piante fronzute e verdi che la circondano. Scena magnifica per sentimento e bellezza plastica e fra le più attraenti che il Seicento, prolifico di scene mitologiche zuccherine e fredde, ci abbia lasciato. La formosa *Fortuna* guidesca (Galleria di San Luca a Roma) che tutta nuda vola tenendo la corona nella destra alzata e inseguita da un Amorino, rientra nel novero di queste ultime, se pure impeccabile di forme sode e abbondanti; come l'*Andromeda* del Palazzo Rospigliosi, accademica, teatrale con le braccia aperte ma priva dell'espressione paurosa che la vicinanza del mostro dovrebbe incuterle. Essa è da avvicinare, pel modellato fluido, abbondante e per la limitata espressione, alla figura di donna nuda, circondata da putti e compagne discinte che predomina nella tranquilla scena così detta delle *Stagioni* nel Museo di Napoli e in quello di Vienna.

Ben altro movimento Guido aveva saputo ottenere, sprezzando l'usata abbondanza delle forme, nel gruppo pieno di nervosità della gara di *Atalanta e Ippomene* ch'è nel Museo di Napoli e che il pittore aveva dipinto per quella Corte. « Tutto il quadro è intonato sul verdognolo: una luce verdognola illumina le carni di Atalanta.... mentre quelle di Ippomene dal corpo snello e atto alla corsa hanno una doratura più gialla, in contrasto armonioso col drappo viola, svolazzante, che gli serve quasi di sfondo. Siamo al momento in cui Atalanta in uno sforzo che dà la sensazione di un pericoloso disquilibrio, si china a

raccogliere il secondo pomo aureo : è mossa ardita ; le due figure sembrano illuminate da una luce che emana da loro, mentre tutto lo sfondo è nell'oscurità e vi si distinguono appena minuscole figure di guerrieri in lontananza. Notturna, quasi paurosa, è la linea del mare, che si profila sul cielo ; in essa ritroviamo quella grandiosità della natura, commento degli avvenimenti, che il Reni saprà ancor più accentuare in un terrore soprannaturale, nella tragedia del Golgota. Questo quadro di *Atalanta ed Ippomene* può essere amato fino alla glorificazione e può anche, perché non dirlo ?, profondamente stancare chi troppo voglia analizzarlo » [1]). Perché questo purissimo quadro, bello di una bellezza quasi classica, fu pur criticato per quel ricercato incrocio delle gambe, per la piccolezza delle teste. Il quadro rappresenta veramente una sorpresa nell'arte di Guido. Ché nell'*Apollo e Marsia* della Galleria di Monaco, grande quadro dalle carni fredde verdastre quasi torbide, di Apollo, nudo, sul fondo del manto rosso — e in quelle cotte, mattonose del dolorante Marsia — ritornò, senza troppe novità, alla tradizione artistica. Nel riprodurre il putto di cui egli studiò, analizzò le forme in centinaia di disegni, fu ancor sommo.

È vero invece che messer Guido — indottovi dalla tendenza dei tempi e dell'ambiente e soprattutto dalla sua natura — fu un idealizzatore (a modo suo e come i suoi mezzi tecnici e soprattutto naturali gli consentivano) della natura. Quello che non del tutto esattamente vien chiamato dai più il naturalismo spietato di Caravaggio — che pur lo sedusse almeno nelle sue esteriorità per un momento, come s'è visto — non poteva bastare a questo mite e dolce pittore cresciuto a così diversa scuola. Né poteva

1) Margherita Nugent, *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700*. Note e impressioni, San Casciano Val di Pesa, Società editrice toscana, 1925.

trattenerlo a lungo l'esuberanza formale di Rubens che tuttavia l'invitò, per poco, a seguirlo, come pur s'è visto. Ché del resto la natura di Guido, lontana dall'insensibilità ch'è contraria ad ogni forma d'arte, era impressionabile più d'ogni altra. Che cos'è, se non prodotto di impressionabilità, quel suo affaticarsi tenace, ininterrotto, fino alla vecchiaia nello studio del disegno alla ricerca di forme che non gli sembravano ancor perfette ? Gli entusiasmi ottenuti a Bologna, a Roma, dovunque da quell'arte non provano ch'egli — in un periodo turbolento, eccessivo, sanguinario quale non fu mai — rispondeva a un desiderio, cioè a un ideale ch'era nelle coscienze di tutti ? Può darsi che oggi, in tempi equilibrati, scettici, l'arte guidesca sembri sdolcinata e ammanierata : ma allora tale non sembrò, ai più. Le prepotenze diuturne della vita facevan preferire, per reazione, le scene or delicate, or drammatiche, or fantasiose ma sempre ispirate a una gran bontà direttiva, rappresentate con eleganza e impeccabilità di forme da messer Guido. E se non arriveremo a credere ingenuamente alle storielle ammanniteci dal pletorico Malvasia sui rudi modelli maschili ingentiliti da Guido per trarne dolci figure femminili, non è men vero che sotto la carezza del suo pennello le figure assumevano spesso aspetti ideali, dolci, delicati. Ma non sempre manca loro l'animo : s'è visto in esuberanza nel corso di questa nostra rievocazione. Purché non si confonda l'animo del mite ma sensibilissimo pittore col nostro di uomini moderni dell'anno di grazia 1928 : ché non sarebbe giusto.

Tanto varrebbe cercare e giudicare con criteri moderni, cristiani o scettici che siano, l'animo in molti bassorilievi greci e romani, con scene religiose abbondanti. O pretendere che il verismo e l'umorismo di molte scene olandesi del Seicento che oggi fanno — dall'aspetto del sentimento naturalistico e caricaturale — a pena sorridere un fan-

ciullo, debbano rispondere alle esigenze moderne direm così, a base di pepe di Cajenna, intorno all'umorismo. Il Bellori esagerava evidentemente dicendo essere artista solo chi sa correggere i difetti della natura: certi nostri fotografi passerebbero per artisti. E giustamente il Riegl [1]) impostava la questione, che può valere per Guido Reni su tutti, osservando che nel Seicento si aspirava e ammirava bensì l'idealismo ma con un nocciolo naturalistico. L'ideale nel regno del possibile, del normale sarebbe stato l'irraggiungibile: ma l'ideale nel verosimile inteso artisticamente, con concetti umani, era concepibile. E la scuola dei Caracci era bene adatta (si pensi alla squisita *Madonna degli Scalzi* di Lodovico) a gettare il buon seme da cui doveva germogliare l'arte di Guido. Nella quale non rimpiangiamo, col critico tedesco, l'assenza di profondità e di naturalezza. Ma, se mai, che la parabola magnifica ch'era arrivata a creare opere grandiose e potenti fino intorno al 1630 sia poi discesa e perduta in cento coserelle che ci lascian freddi — Maddalene, Amorini, Bambin Gesù cerei e inutilmente arrotondati — in luogo di continuare la magnifica ascesa. Ma non è giusto giudicar l'artista su questi ultimi, anche se sembran troppi. Ben altro egli aveva saputo creare prima! E allora ci troviam d'accordo ancora col critico ricordato che la chiarezza dorata, lo splendore, — e noi v'aggiungiamo il sentimento — che emanano dalle opere migliori del maestro esercitano ancora un grandissimo fascino su noi. E per quanto riguarda il colore del Nostro possiam concludere, col Boehn e col Posse — acuto studioso dell'arte nostra di quel periodo ne' suoi passaggi dal classicismo al barocco — che Guido Reni riassume felicemente in sé la trasformazione che s'andò formando nel colorito della pittura italiana

[1]) Riegl, *Die Enstheung der Barochkunst in Rom*, Vienna, 1908.

dai contrasti forti, taglienti, vibranti a quella che si basava su tonalità chiare, sfumate, sui riflessi grigi e verdastri dominante con lui e dopo di lui [1]).

Sbarazzato così il terreno dalle riserve sulla tecnica e la misura dell'arte di Guido Reni, possiamo un'ultima volta e con maggior serenità dedicarci al piacere di ammirare il genio creativo di tal maestro che, per dirla con le parole di Matteo Marangoni certo non tenero per l'arte sua, « possiede doti istintive di pittore di razza » [2]). Che vale se, oltre la diligente pubblicazione di Max von Boehn sul Nostro, fatta, del resto, quasi un ventennio fa, la critica moderna non s'è occupata di lui? Se anche qualcuno fra i giovani scrittori d'arte, ribellatosi finalmente al tacito consenso antico che al di qua del Cinquecento non vi fosse quasi nulla da ammirare, non sembra ancora essersi accorto di quanto di bello e di grande è nell'arte sua? Non si crede ancora da molti il Seicento secolo di decadenza, sol perché diverso dal precedente?

Il colorito luminoso e la bellezza formale sono le due qualità predominanti nell'arte di Guido. « Un po' di luce diffusa penetra dovunque; una tinta si associa ad un'altra con tal dolcezza e con sì delicati passaggi e con tale appa-

[1]) H. Posse, *Die italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berliner, Galeriewerke.

[2]) Matteo Marangoni, *Il vero Guercino* (*Dedalo*, 1920, ripubblicato in *Arte barocca*. Revisioni critiche, Firenze, Vallecchi). Il Marangoni analizzò con acutezza i rapporti fra Guido e il Guercino per i quali questi sminuì e arrestò la sua personale parabola artistica. Che il Reni fosse nocivo o per lo meno inutile al vero rinnovamento pittorico secentesco, come sembra al M., non diremmo. A Bologna continuaron, per un poco, la maniera esteriore guidesca alcuni seguaci di second'ordine. Ma i maggiori seguiron altra via: Albani, Tiarini, Cavedoni, il Mastelletta ecc. A Roma tanto più. Il ritenere Guido « continuatore di stanche forme cinquecentesche » contrasta con lo spirito dell'arte sua che non ha serio riscontro con la precedente. Non tutto — no davvero — è « miele rosato » nell'arte sua. In nessun periodo, in nessun luogo un pittore mediocre avrebbe ottenuto successi così grandi e prolungati se non avesse corrisposto ai gusti del tempo e non fosse stato sorretto da un sentimento naturale.

renza di elegante facilità, che dice all'anima tante cose nuove che nella nostra lingua non sapremmo ripetere. È una luce qual sarebbe quella di un cielo velato da lievi nuvole grigie, in cui la intensità colorifica di tutti gli oggetti si smorza alquanto, e tutti i toni hanno qualcosa di discreto e di fine, concorrendo tutti ad un'armonia incantevole bisbigliata a mezza voce, eppur limpidissima. Nessun colore mai che urli; tutti hanno qualcosa di sommesso o di placido; e si chiamano amichevolmente tra loro e, quasi direi, si abbracciano con affetto, ridendo d'un riso tenue e pacato, che loro ha trasfuso l'anima supremamente nobile del pittore. È questa l'aura conveniente alle figure cui egli dà vita, figure in cui, quanto allo stile, l'incomparabile purezza e soavità di pennello nulla toglie alla fermezza e precisione del disegno »[1]).

Giulio Cantalamessa, da cui son tolte le colorite immagini, raccontava che, ammiratore di Guido e artista lui stesso, s'era provato più volte, ammirando la dolcissima *Annunciazione* di Guido nel Palazzo Comunale di Ascoli Piceno, a copiarla cercando di dare alle narici un taglio di più franca realtà e al girar delle labbra un più spiccato accento individuale. Ma s'era accorto che ad ogni più lieve modificazione il fascino cadeva, che abborriva soprattutto da ogni significazione di precisa individualità particolare; e ne concluse « che i grandi tipi di bellezza artistica non sono se non il riassunto più compendioso e semplice di più tipi, il particolare elevato all'astratto con una forza di intuito ch'è propria solo di certe anime grandi predilette da Dio ». E ancora: « Il segreto di Guido è l'associazione della sua morbidezza di pennello con tutte le attrattive del tocco fresco e risoluto. Il *Martirio di San Pietro* nella Galleria vaticana è una strenua pittura in

[1]) G. Cantalamessa, *Conferenze d'arte*, Roma, Stock, 1926.

cui Guido ha muscoli e nervi titanici e il rilievo che hanno il tronco e la testa del martire, posti in difficile scorcio, è cosa assolutamente magica. Guardate alcuni pezzi della *Strage degli Innocenti*, specialmente le due donne poste sul dinanzi e i due putti trucidati e ditemi se mai pittore con sì elementare semplicità di mezzi poté conseguir tanto. Guardate il *Sansone*, un po'accademico, sì, folleggiante e troppo mosso nell'ebbrezza del suo trionfo, ma che è pittura tuttavia sì robusta da doverne tenere il più alto conto, ora specialmente che la massima accusa fatta a Guido è di snervatezza e vacuità di stile; guardate il filisteo morente ch'ei comprime col piede e ditemi se quella testa arrovesciata, da cui par che spiri un rantolo ferino, non è da sola, colle sobrie pennellate onde n'è risoluta la modellatura, una cosa superiore, da dare il capogiro a chi regge in mano una tavolozza ». Giustamente concludeva il critico-artista (mi piace, oggi, insistere su quella duplice qualità sua), che se si elimina Guido Reni dalla storia non si comprende più nulla dello svolgimento successivo che quasi tutto parte da lui.

E, per intenderci bene, si allude qui e nelle frasi precedenti dedicate ad ammirare il pittore, al Guido del miglior periodo o per lo meno di quello, sia pur diviso in due maniere, che precede la decadenza. Guido Reni invecchiato d'arte prima che di età, stanco di ricerche ideali nuove, ripetitore fiacco di tipi e di formule precedenti non ci interessa. Non è di costui che abbiam preso a parlare, ché si tratta di un Guido manierato, falso nella sua genuinità; mestierante, in una parola, non più artista. Se è dovere del critico riconoscer le debolezze dell'uomo non è suo obbligo insistervi. Basta sfogliare le troppe riproduzioni di mezze figure guidesche con Madonne, Maddalene languide, gli occhi volti al cielo, di vecchioni lungochiomati, di *Ecce homo* doloranti (e facciam grazia di

quelli che certo non gli appartengono), per farsi idea della decadenza del pittore, ripiegatosi su se stesso in formule convenzionali. « Questi elementi — fu detto a ragione — la critica non deve raccogliere. Allorché lo spirito non è tutto per l'arte, l'inspirazione s'annebbia, tremola perplessa, e si perde. Un artista si giudica dalle opere dove ha versato tutto l'ingegno, con esultanza, con libertà, fuori dei turbamenti accidentali della vita. Il resto non conta ». Quello che conta è il Guido dei bei tempi, che dal suo cuore trae « melodie di singolare dolcezza, nelle quali c'è veramente qualcosa d'inedito, di trovato da lui » [1]).

[1]) G. Cantalamessa, *Divagazioni d'arte*, ne *L'Amatore d'arte*, I, nn. 11-12.

NOTA BIBLIOGRAFICA.

Archivio di Stato di Bologna, *Notizie attinenti all'arte dei pittori.*

— *Diari del Senato,* voll. 1555-1635, c. 97 *r.*

Archivio di Stato di Reggio Emilia, *Recapiti alle Riformagioni,* 12 giugno 1623.

Bartsch A. *Le peintre-graveur.* Vienna, 1803.

Bertolotti A. *Artisti lombardi a Roma.* Milano, Hoepli, 1881.

Burckardt F. *Il Cicerone.*

Boehn Max von. *Guido Reni* (*Künstler Monographien,* 1910, Balhagen e Klasing).

Bocenius T. *Il contributo dell' Inghilterra alla Mostra di Palazzo Pitti* (in *Dedalo,* luglio 1922).

Campori G. *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi.* Modena, 1855.

Cantalamessa G. *Conferenze d'arte.* Roma, Stock, 1926.

— *Divagazioni d'arte* (ne *L'Amatore d'Arte,* I, nn. 11-12).

Foratti A. *I Carocci.* Città di Castello, Lapi, 1913.

Ghiselli C. *Cronaca manoscritta,* nella Biblioteca Universitaria di Bologna.

Gradara C. *La presunta « Beatrice Cenci » di Guido Reni* (ne *L'Amatore d'arte,* II, 2 febbraio 1921).

Janitscheck H. *Die Malerschule von Bologna* (*Kunst und Künstler,* Leipzig, 1879).

Malaguzzi Valeri F. *La giovinezza di Lodovico Carocci* (in *Cronache d'arte,* I, 1924).

— *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco.* Bologna, 1895.

— *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera.* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908.

— *I migliori dipinti della R. Pinacoteca di Bologna.* Bologna, Zanichelli.

— *Guido Reni* (nella *Piccola Collezione d'arte,* Firenze, Alinari).

Malvasia C. *Felsina pittrice.*

Marangoni M. *Il vero Guercino* (in *Dedalo,* 1920).

NUGENT M. *Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700.* S. Casciano in Val di Pesa, Soc. ed. toscana, 1925.

POSSE H. *Die italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.* Berliner, Galeriewerke.

RICCI C. *Vita barocca.* Milano, Cogliati, 1904.

— *Guida di Ravenna.* Bologna, Zanichelli, 1900.

ROUCHÈS S. *La peinture bolonaise. Les Ca* 1913.

ROOSES M. *I capolavori di A. Van Dijck (* RICCI, Milano, Hoepli, 1901).

SERRA L. *Il Domenichino.* Roma, Calzone,

SCHMERBER. *Betrachtungen über die italien* *Jahrh.* Strassburg, 1906.

VENTURI A. *La R. Galleria Estense.* Moden

A. D.

Editore ..... Fattura .....

Autore ..... Titolo .....

Vendita (data .....) Prezzo ..... / Contanti / Credito

INDICE.

Cap. I. — L'ambiente bolognese del Seicento . . . Pag. 1

» II. — Guido alla scuola dei Caracci 10

» III. — Il periodo bolognese; Opere giovanili 18

» IV. — Il periodo romano; i capolavori 23

» V. — Il secondo periodo bolognese; nuovi capolavori . 37

» VI. — L'ultima maniera di Guido 63

» VII. — L'uomo e il maestro 66

» VIII. — Le opere di Guido 70

» IX. — Guido Reni scultore. 77

» X. — Le ultime opere; la fine. 82

» XI. — La tecnica di Guido. 85

» XII. — Esame estetico dell'opera di Guido 88

FINITO DI STAMPARE A FIRENZE
NELLA TIPOGRAFIA « ENRICO ARIANI »
IL XV MARZO MCMXXIX

S0-DQX-622